Vladimir Streinu

VERSIFICAŢIA MODERNĂ

Scanned with OKEN Scanner

VLADIMIR STREINU

VERSIFICAŢIA MODERNĂ

STUDIU ISTORIC ŞI TEORETIC
ASUPRA VERSULUI LIBER

EDITURA PENTRU LITERATURĂ
Bucureşti, 1966

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

VERSUL LIBER EUROPEAN

Scanned with OKEN Scanner

ANTECEDENTE ŞI ORIGINI

I

1. Istoria versului liber. 2. Tehnica psalmilor şi ditirambul coral. 3. Secvenţa ecleziastică. 4. Versurile neregulate franceze. 5. Trimetrul romantic. 6. Influenţa populară. 7. Coincidenţe şi nepotriviri asupra ideii de vers liber. 8. Cuprinderea istorică a aceleiaşi idei

1. Deşi folosit în Franţa, cu bună ştiinţă, de peste optzeci de ani, dezbătut de multe ori chiar polemic pînă spre 1920 şi adoptat apoi de către toate literaturile moderne, versului liber, după cunoştinţa noastră, nu i s-a scris încă istoria. S-ar putea crede, prin urmare, că nici nu are vreuna, că totul n-a fost decît agitaţia unor amatori de notorietate uşoară şi că, de fapt, singura istorie posibilă este aceea a versificaţiei clasice, care afirmă un grup de norme şi aşază o serie de date. Să lipsească, în adevăr, materia proprie istoriei versificaţiei moderne ? Adevărul poate fi altul. Istoria se aplică de obicei controverselor extenuate, semnelor de viaţă ale trecutului. Actualitatea este lăsată, dacă nu să se clarifice de la sine, să se devitalizeze mai întîi şi, oricum, să devină. Cum versul liber e încă o controversă mişcă-

Scanned with OKEN Scanner

toare, o realitate contemporană, şi cum un viitor, căruia nu i se zăreşte marginea, îi rezervă procederi indefinite, presupunem că istoricii literari mai curînd din această cauză s-au ţinut şi continuă să se ţină departe de el ca de orice proces neîncheiat. Ei n-au convenit, între altele, pînă azi nici asupra originilor noului vers ; încît, istoriei lor, dacă ar intreprinde-o, i-ar lipsi poziţia fundamentală. Opera rezultată n-ar fi istorie, ci numai cronică. Şi acesta e poate cuvîntul hotărîtor pentru care specialiştii mai aşteaptă.

Totuşi, unele încercări asupra izvoarelor noului fenomen prozodic s-au produs. Ele se caracterizează îndeobşte prin mişcarea de a-i descoperi antecedentele, de a-l încadra într-o tradiţie, de a-l consolida, confirmîndu-l astfel istoriceşte, dar şi diminuîndu-i valoarea de noutate. Din ceea ce cunoaştem, am putea alege cîteva feluri în care s-au fixat începuturile : unii scriitori, cu totul incidental, au indicat noua formă de versificaţie ca existînd încă din anticitatea ebraică şi cea greacă ; cercetători serioşi au întrevăzut-o în cel mai afund ev mediu ; alţii, cu multă ştiinţă, au identificat-o în urmările literare ale Renaşterii ; şi nu lipsesc nici învăţaţii care au făcut totul ca ea să-şi semnaleze începuturile din perioada clasică a literaturii franceze. Vom expune în treacăt aceste contribuţii, cronologizîndu-le afirmaţiile principale.

2. S-a propus, aşadar, ca origine a versului liber tehnica psalmilor şi a ditirambilor. Zicerea psalmilor, fiind întovărăşită de muzică instrumentală, se dispensa de binefacerile eufonice ale rimei, ale măsurii silabice şi ale oricăror alte norme metrice sigure. Ceea ce înţelegem azi prin verset se constituia altădată din lungi unităţi, numite *cola ;* ele rezultau din aplicarea legii proprii a „paralelismului membrelor", iar lungimea lor varia după trebuinţa de a umple sau a încăpea într-un anumit „spaţiu muzical", pronunţîndu-se de aceea cînd mai încetinit, cînd mai repede.

După Robert Lowth *(De Sacra Poesi Hebraeorum,* 1753), tehnica propriu-zis literară a acestor poeme sacre

Scanned with OKEN Scanner

rezidă în dispunerea simetrică (simetrie şi formală, şi conceptuală) a versetelor sau „sentenţelor" aceleiaşi „perioade" sau strofe : „Poetica sententiarum compositio maximam partem constat in aequalitate ac similitate quandam sive in parallelismo membrorum eiusque periodi, ita ut in duobus plerumque membris res rebus, verbis verba quasi demensa et paria respondeant". Aşadar, „sentenţele", cărora li se mai zice şi „membre", au în cadrul fiecărei unităţi strofice un anumit „paralelism" atît în cuvinte, cît şi în idei.

Ca să lăsăm pe cineva de la noi, pe Gala Galaction (*Poesia Psalmilor*, *Farul*, nr. 3, 1912), care a adîncit studiul psalmilor, să ne vorbească despre structura lor, vom transcrie : „Versurile ebraice se grupează în strofe numai sub stăpînirea unei idei. Cînd o idee, un sentiment sînt exprimate complet şi cu înţeles într-un şir de versuri, atunci avem o strofă întreagă... O lege specială, care guvernează versul ebraic, este *paralelismul membrelor*... În virtutea acestei legi, versul ebraic e ca o oglindă cu două jumătăţi : jumătatea a doua se potriveşte întocmai cu cea dintîi, răsfrîngînd întocmai, dar cu alte vorbe, icoana şi ideea primei jumătăţi, sau nu se potriveşte cu prima jumătate, şi atunci completează, mărgineşte sau contrazice acea icoană, acea idee. În orice caz, jumătatea a doua a versului ebraic fortifică prin repetire, prin antiteză sau prin sinteză prima lui jumătate. De aici, paralelismul membrelor poate fi sinonim, antitetic sau sintetic." Oricum, absenţa rimei şi a metrului silabic din compunerile sacre, babiloniene, aramaice sau ebraice propriu-zise, precum şi acel procedeu zis „paralelismul membrelor", au înlesnit ideea fie a deducerii versului liber din verset, fie numai a apropierii lor [1].

Cît priveşte ditirambul, se ştie că, provenind din anticitatea greacă populară, rămăsese, pînă şi reluat de poeţi cu nume, o formă improvizată a lirismului co-

[1] Despre verset (ca şi despre ditiramb), de la noi, vezi de asemenea : I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale*, vol. I cap. XVI, 1868. „Paralelismului" i se spune acolo „îndoita dictio". Numai despre „poezia Ebreilor", vezi de asemenea dr. Vasile Tarnavschi, *Introducere în Sfintele Cărţi ale Testamentului Vechi*, cap. XVI, 1920.

Scanned with OKEN Scanner

ral. Exprimînd cel mai adesea un motiv cultic dionisiac şi formînd cu concursul poeziei, muzicii şi dansului o unitate în desfăşurare vie, ditirambul avea un caracter atît de dramatic, de exaltat şi chiar de violent, încît adecvarea formală la materia proprie făcea ca nici o normă metrică să nu-i disciplineze ritmurile. Însăşi partea declamată în solo de corifeul-poet se folosea de aceeaşi tehnică aproape delirantă. Asemănarea formelor versului liber cu poliritmia ditirambică este dar incontestabilă, şi confruntarea lor — posibilă. Cîteodată, versurile noi au mai fost comparate cu strofa pindarică. Dar eleniştii moderni cred a fi stabilit, sub dezordinea aparentă a *Odelor*, o schemă numită „triadă" (strofă, antistrofă, epodă), unică sau repetată. Stăruinţa în asocierea acestor forme cu versul liber a devenit, prin urmare, eronată.

3. Cercetători şi mai numeroşi, şi mai autorizaţi propun origini medievale. Dintre aceştia, Rémy de Gourmont (*Esthétique de la Lanque Française*, 1899) şi Bliss Perry (*A Study of Poetry*, f.d.) recunosc în anumite forme metrice sau chiar versificate ale latinei medievale un fel de vers liber, deosebit de proză prin „intenţie ritmică", după cum de metrul clasic diferă prin mobilitatea accentului, ca şi prin alte elemente prozodice secundare. Aşa este descrierea Veronei :

> Magna et praeclara pollet urbs haec in Italia
> In partibus Venetiarum
> Ut docet Isidorus,
> Quae Verona vocitatur olim antiquitus.
> Per quadrum est compaginata,
> Murificata firmiter,
> Quadraginta et octo turres praefulgent per circuitum ;
> Ex quibus octo sunt excelsae,
> Quae eminent omnibus...

care pare o prefiguraţie a noului vers modern. „Dar adevăratul vers liber latin — susţine Gourmont — trebuie căutat în secvenţă", care, după definiţiile ce i se dă în studiile de specialitate, „este o proză împărţită în

Scanned with OKEN Scanner

perioade sau fraze muzicale". Versul liber nu e nici el altceva decît tot o „perioadă muzicală", apreciată numai auditiv, iar dacă ritmul i se adulterează în cuprinsul chiar al aceluiaşi poem, cum poeţilor moderni li se întîmplă foarte adesea, aceasta îl apropie cu atît mai mult de ritmurile „latinei mistice", care, fiind „compuse pentru sau pe muzică, şchioapătă fără acest sprijin". El poate afirma de asemenea (*Le Latin mystique*, ed. 1912) că poeţii latini ai creştinismului seamănă cu simboliştii francezi cel puţin în privinţa a două trăsături caracterologice, anume „căutarea unui ideal deosebit de postulatele oficiale ale naţiunii... şi un mare dispreţ pentru normele prozodice". Un poet al Dumnezeului creştin, trăitor pe vremea năvălirii hunilor şi impresionat de ochii mici, umerii obrajilor mari şi nasul turtit al acestora, le descrie fizionomia în versuri ca următoarele :

...Consurgit in arctum
Massa rotunda caput. Geminis sub fronte cavernis
Visus adest oculis absentibus...
Tum ne per malas excrescat fistula duplex
Obtundit teneras circumdata fascia nares
Ut galeis cedant...

Unele secvenţe cuprind aliteraţii în felul cunoscut la moderni („*Lil*ia per*l*ucent nu*ll*o f*l*acentia so*l*e"), iar altele conţin rime interne şi cîte un vers tematic, pe care îl alternează cu celelalte, după procedeul leitmotivelor. Despre unul dintre acestea, care exprimă teroarea judecăţii de apoi prin obsesia creată de revenirea aproape fatală a versului „Quando coeli movendi et terra", Gourmond scrie că „dă paloarea groazei şi lacrimile bucuriei estetice". Profesorul american numit mai sus, preocupat şi el de originile medievale şi latine ale versului liber, semnalează (în Dr. Henry Osborn Taylor : *Classical Heritage of the Middle Ages*), imnul următor, un *Dies irae*, de o metrică mai evoluată decît a secvenţelor :

Desidero te millies
Me Jesu ; quando venies ?
Me laetum quando facies
Ut vultu tuo saties ?

EX LIBRIS VAL PANAITESCU

Scanned with OKEN Scanner

Quo dolore
Quo moerore
Deprimuntur miseri,
Qui abyssis

Pro commissis
Submergentur inferi.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae ;
Ne me perdas ille die.
. . . . . .

Atît de la unul, cît şi de la celălalt reţinem, prin urmare, surprinderea cîtorva similitudini indenegabile între versul liber şi perioadele ritmice ale latinei bisericeşti, cu alte cuvinte indicaţia că originile noului vers, sau numai antecedentele precise, s-ar găsi în evul mediu.

4. Un învăţat care nu ignora asemănarea versului liber cu psalmii şi ditirambii antici şi nici cu secvenţa latină, Ph. Aug. Becker (*Zur Geschichte der Vers libres in der neufranzösischen Poesie*, în *Zeitschrift für romanische Philologie*, XII, 1889), îşi fixează atenţia îndeosebi asupra formelor libere de versificaţie din secolul al XVI-lea. Vechea poezie franceză îşi asimilase anumite infiltraţii italiene : sînt madrigalele, pasquinurile şi ditirambii epocii, care, cu prozodia lor neregulată, constituie „perioada de incubaţie“ a versului liber. Melin de Sainct-Gelays, cel dintîi, compune după modele italiene madrigale şi pasquine, a căror metrică este de tipul următor :

Il n'est mal comparable
A mon extrême et infini malheur ;
Même la mort n'est point telle douleur.
O désir immuable,
Qui m'avez faict changer tainct et couleur !
O espoir variable,
Qui m'apportez le froid et la chaleur !
Soyez tesmoins comme en triste paleur

Scanned with OKEN Scanner

J'ai supporté la plus vive estincelle
Qu'homme descoeuvre ou celle,
Et faites tant qu'au monde par vous deux
S'étende la nouvelle
De ce grand tort et cruauté nouvelle

Madrigalul, în lirismul propriu, ca şi în prozodia mlădioasă pe care o prefera, fiind mai robust decît pasquinul, a putut trece şi în secolele următoare, menţinîndu-se alături de severele codificări ale clasicismului şi chiar anexîndu-şi cîteodată materia cea mai nepotrivită. Este cunoscut astfel cazul unei domnişoare literate din secolul al XVII-lea care, cu atîta inocenţă şi atît de memorabil, îşi mărturisea gustul şi aptitudinea pentru versificaţia neconstrînsă :

Le Madrigal me donne peu de peine,
Et mon génie est tel pour ses vers inégaux
Que j'ai traduit en Madrigaux
En un mois l'histoire romaine.

Dar ditirambul, cum este acesta al lui A. de Baïf, compus în cinstea lui Bacchus şi recitat de autorul însuşi, la o serbare cu horă de felul celor antice :

C'est en ton honneur
Dieu porte-bonheur
Que de libre cadence
La terre battons
Sous des vers
Librement divers
En leur accordance,

precum şi oda cu caracter ditirambic şi anacreontic a lui Ronsard :

Boivin, le jour n'est si long que le doy.
Je perds, amy, mes soucis quand je boy.
Donne-moy vite un jambon sous la treille
Et la bouteille
Grosse à merveille
Glougloute auprès de moy
Avec la tasse et la rose vermeille
Je veux chasser l'émoy,

Scanned with OKEN Scanner

formează în Renaşterea franceză, dimpreună cu madrigalul şi pasquinul, tradiţia metrică a „versurilor neregulate", cum li se va spune în secolul următor, şi în care, după opinia curentă, vor excela poveştile şi mai ales fabulele lui La Fontaine. Cu conştiinţa deplină a derogărilor sale de la normele corectitudinii formale, La Fontaine a simţit nevoia, într-o prefaţă, să şi le autorize de la natură şi de la o tradiţie. Astfel, în prefaţa poveştilor, el scria : „Autorul a vrut să afle care este caracterul cel mai propriu ca să-şi ritmeze poveştile. El a crezut că maniera versurilor neregulate, avînd un aer care ţine în mare parte de proză, ar putea să pară cea mai naturală şi, prin urmare, cea mai bună. De altă parte, de asemenea, vechiul limbaj, pentru lucrurile de această natură, are graţii pe care nu le are limbajul veacului nostru." În acelaşi fel, marchizul de Villanes îşi îndreptăţea şi el metrica liberă a *Elegiilor* : „Cît despre felul versurilor de care m-am servit, n-am crezut că este neplăcut, pentru că, fără să mă necăjesc dacă este propriu subiectului meu, m-am lăsat sfătuit mai curînd de gustul naţiunii noastre şi al meu decît de materia tratată". Faţă de versificaţia fabulistului, care, fără să reprezinte în epocă un caz singular, exprima cel mai caracteristic forma întrebuinţată contemporan de numeroase madrigale, cuplete, epigrame, arii, butade, etrene, epitafe şi elegii, secolul al XVIII-lea n-a adus vreo noutate „deosebită", iar secolul al XIX-lea a însemnat un regres *(Rückgang)*. Avînd să urmărească istoricul versurilor libere, Ph. Aug. Becker putea scrie aşadar, la începutul lucrării sale : „...Trecînd peste faptul că nu La Fontaine a fost descoperitorul, rămîne valabilă pentru formele poetice, cît şi pentru speciile literare, mai ales legea că ele nu pot fi create printr-o lovitură de baghetă magică („dass sie nicht mit einem Zauberschlage erschaffen werden"), ci îşi găsesc pregătirea treptată într-o lungă perioadă de incubaţie". Numai fraza cu care se încheie această preţioasă contribuţie dezorientează pe cititorul de azi : „După cum într-o zi au apărut (versurile libere — n. r.) şi nimeni nu s-a întrebat de unde vin, tot astfel au şi dispărut şi nici unul n-a cutezat să spună că acest

Scanned with OKEN Scanner

ideal al tuturor artelor metrice este un ideal mort". Ironia istoriei făcea ca în 1889, cînd Becker îşi tipărea cercetarea la Halle, poeţii simbolişti, la Paris, să fi descoperit de cîţiva ani adevăratul vers liber şi să întreţină în jurul lui o atmosferă de mare scandal.

5. În sfîrşit, originile noii versificaţii sînt arătate de unele spirite, clasicizante peste orice măsură, ca Maurice Grammont (*Le Vers Français. Ses moyens d'expression. Son harmonie*, 1937), în perioada clasică a literaturii franceze şi chiar în cuprinsul unor anumiţi alexandrini. Fără să se gîndească în vreun fel la istoricul chestiunii care ne interesează pe noi, Grammont analizează bogăţia expresivă a prozodiei franceze, infinit mai variată decît în aparenţă ; dar cercetînd toate formele de versificaţie pînă la Henri de Régnier, el învederează efectele metricei libere din La Fontaine, ale metricei romantice, care, păstrînd alexandrinul, îl preferă ca trimetru cu *rejet*-uri, precum şi pe acelea, deşi în infirmă proporţie, ale metricei simboliste. Implicit, dacă nu expres, ni se dă astfel, după cum vom vedea îndată, o anumită idee despre procesul de naştere a versului liber din versul clasic. Mustrător faţă de însuşi Boileau pentru foarte puţinele lui abateri de la ortodoxia prozodică, autorul consideră alexandrinul drept etalon al oricărei versificaţii ; dar nu orice alexandrin, ci numai cel clasic, adică dodecasilabul, care se împarte, prin cezura fixă, după silaba a şasea, în două emistihuri şi care, subdivizîndu-şi emistihurile la rîndul lor în două subunităţi, se propune ca sumă ritmică a patru fragmente metrice, sub formă de tetrametru — idealul tuturor poeţilor. Corectitudinea ritmică absolută este unul dintre elementele de frumuseţe ale versurilor :

Cette obscu/re clarté / qui tombe / des étoiles

*

Que je meure / au combat, / ou meure / de tristesse

*

Scanned with OKEN Scanner

Vous mourû / tes aux bords / où vous fû/tes laissée

*

A travers / les rochers / la peur les / précipite

*

La nature / est en nous / plus diverse / et plus sage.

Cum însă nici un vers nu se declară numai faţă de el însuşi, nici alexandrinul clasic, dacă îl privim izolat, nu este clar în întregime. El rezultă din supunerea limbajului atît la observanţa corectitudinii ritmice, cît şi la aceea a strofei de două versuri şi rimelor „plate" sau perechi. Alexandrinul clasic îşi mărturiseşte întreaga fire prozodică în asocierea a cel puţin două versuri. Un exemplu celebru este distihul tragediei *Phèdre* :

Ariane, ma soeur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.

Această întocmire formală : măsură silabică, ritm, strofă şi rimă, e pentru Grammont de valoarea axiomelor, condiţionîndu-i toate susţinerile ulterioare. Versurile :

Et l'on sent bien / qu'on est emporté / vers l'azur

*

Le cheval galopait / toujours / à perdre haleine

*

...tes beaux vers ingénus
Tantôt légers, / tantôt boiteux, / toujours pieds nus !

deşi dodecasilabice, deci alexandrini, sînt însă „versuri false" prin libertatea ritmică la care aspiră. Nemaifiind vorba de inatacabilii tetrametri, ci de nişte trimetri sau alexandrini cu structură ternară, astfel de versuri au exprimat cu ritmica lor nouă revolta romanticilor. Îndeosebi, forţa rebelă a unui Hugo şi zburdălnicia lui Musset au reuşit să autorize noul tip de alexandrin, practicîndu-l cu aplicaţie şi strălucire, fără însă a-l fi inventat ; exista şi în secolul al XVII-lea. La Fontaine,

Scanned with OKEN Scanner

mai liber în spirit decît marii săi înaintaşi, îl cultiva cu plăcere :

Ah ! si mon coeur / osoit encor / se renflammer !

*

Maudit château ! / maudit amour ! / maudit voyage !

Dar trimetrul, deşi cu totul întîmplător, poate fi găsit atît în Corneille, cît şi în Racine. Şi cum, după Grammont, „cînd un poem în dodecasilabi conţine ici şi colo versuri ritmate altfel decît în tetrametri, se poate zice că e în *versuri libere*, din punctul de vedere al ritmului", urmează în chip firesc că romanticii sînt în felul lor verslibrişti, după cum aceeaşi denumire nu poate fi refuzată, cînd şi cînd, chiar cîte unui clasic. De altfel, ca să se vadă pînă unde merge voinţa clasicizantă a lui Grammont, să menţionăm consecinţele ce decurg pentru el din nerespectarea celorlalte reguli clasice : măsura, strofa şi rima. Acestea se îndeplinesc sau se eludează în comun ; poetul care dispune rimele altfel decît în strofa „cuplet" modifică dispoziţia admisă a rimelor ; în sfîrşit, cine variază măsura silabică în acelaşi poem face aceasta în vederea anumitor efecte, pe care menţinerea rimelor perechi şi a strofei impuse le-ar anula. În practica bunilor poeţi, aşadar, observările acestea asupra ultimelor trei obligaţii însemnează admiterea sau respingerea lor oarecum în bloc, cu excepţia posibilă uneori a măsurii silabice, a cărei variaţie nu determină automat (ci numai pe cale de calcul artistic) altă dispunere a rimelor. Avînd de studiat abaterile corespunzătoare, în plin clasicism, se înţelege că analistul a trebuit să lumineze puternic mai ales cazul lui La Fontaine, care, cu metrica lui „veselă", sfidase bucuros codul restricţiilor clasice. Fabulele sînt de aceea, mai tot timpul, un adevărat monument de delicte formale. Ele conţin nu numai strofe, rime, măsuri de o alcătuire neîngăduită, dar şi versuri de toate tipurile ritmice, de la monometru pînă la hexa-, hepta- şi chiar octometru. Sustragerile de la inflexibila prozodie devin astfel observabile în cumul... Un grup de versuri ca acestea din *Les Animaux Malades de la Peste :*

Scanned with OKEN Scanner

Le Lion tint conseil et dit : „Mes chers amis,
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune.
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux !
Peut-être il obtiendra la guérison commune.
L'histoire nous apprend qu'en tels accidents
On fait de pareils dévouements.
Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
L'état de notre conscience.
Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons,
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense :
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger."

arată măsuri de 3, 8 şi 12 silabe, rime perechi, îmbrăţişate şi întîmplătoare, inexistenţa unei strofe şi ritmuri de la monometrul „Le berger" pînă la alexandrinul normal. Atît amestec metric ar fi meritat severitatea unui clasicizant. Grammont însă nu-i ia lui La Fontaine în nume de rău nici o abatere ; mai mult decît atît : i le justifică pe cele mai grave prin funcţia expresivă ce o îndeplinesc şi îi ridică suma derogărilor formale la rangul de categorie a versificaţiei. Fabulistul scrie în „versuri libere". Dar în acelaşi fel de versuri au compus şi Racine în *Les Plaideurs,* şi Molière în *Amphytrion,* şi Chénier în *Iambes* etc., adică oricine a modificat în vreun fel oarecare fie chiar numai strofa tradiţională de doi alexandrini rimaţi sau numai simetria numerică a două versuri. Iar cînd alături de aceştia, sub acelaşi capitol : *Versuri libere,* se studiază variaţia metrului în Lamartine, Hugo, Musset, Gautier şi Henri de Régnier, impresia cititorului este că nu mai ştie ce însemnează cuvintele. Cititorul ajunge însă în cele din urmă să-şi dea seama că se află în faţa unui clasicizant *nec plus ultra,* care admite înfrîngerea normelor numai prin clasicul La Fontaine, scuză pe Racine şi Molière, ale căror deviaţii metrice s-au produs mai ales în opere ce nu aparţin „genurilor nobile", şi lasă a se înţelege, printr-o

demonstrație cu totul stîngace a neîndemînării lui Henri de Régnier și printr-o confuzie evidentă, că metrica simbolistă nu a adus nici o idee neexperimentată mai întîi de clasici și apoi de romanticii clasicizanți. Dar aceasta, în ordinea noastră de interes, adăugîndu-se la alexandrinul romantic, ca expresie a libertății ritmice, întrebuințat însă mai întîi tot de clasici, echivalează cu afirmarea pentru a doua oară a originilor versului liber în secolul al XVII-lea.

6. Din scrupul de inventariere, vom menționa aici încă două origini posibile, semnalate cînd și cînd, dar neurmărite de nimeni mai stăruitor. E vorba de influența versului popular de o parte, iar de alta despre probabila influență anglo-germană. Lăsînd pe aceasta din urmă în seama unui alt capitol al lucrării noastre, notăm că influența metricei populare a fost observată mai întîi de Gustave Kahn, primul teoretician al versului liber. El declara, în numele tuturor confraților verslibriști : „Urmăm instinctul popular". Al doilea este Rémy de Gourmont, care, într-o simplă notă, emitea ipoteza că metrica secvenței medievale e posibil să-și fi organizat măsurile libere sub puterea metricei populare germane. În sfîrșit, al treilea din epocă este E. Vigié-Lecocq, care observa că simboliștii, pe lîngă versurile numai asonanțate, folosesc chiar cîte un vers nerimat, „în felul cîntecului popular". Dintre aceștia trei, e curios că Gourmont n-a adîncit raporturile dintre cele două metrice. În cadrul preocupărilor atît de bogate despre „estetica limbii franceze", el se oprise și asupra versului popular, remarcase neregularitatea strofelor, marele rol jucat de refren, măsurile inegale, asonanțele, hiatul neocolit, în sfîrșit, licențe de toate felurile ; dar nici după ce cunoaște *Le Romancero Français* de Georges Doucieux (1903), restabilire critică a producțiilor anonime, nu duce chestiunea mai departe, ediția din 1913 a *Esteticei limbii franceze* rămînînd la nota : „Cîntecul popular și ronda îndreptățesc, desigur, versurile de 13, 14, 15 silabe și chiar mai

Scanned with OKEN Scanner

departe. Consemnez aici această apropiere (cu versul liber modern — n.r.), care mi-a scăpat la început." [1]

7. Între cercetătorii ale căror contribuţii le-am expus pînă acum există unele coincidenţe. Se poate astfel observa că între Rémy de Gourmont şi Bliss Perry, pe de o parte, şi Ph. Aug. Becker, pe de altă parte, ritmurile latine medievale stabilesc un acord secundar în privinţa originilor versului liber. Ultimul, mai înainte de a schiţa istoricul său, notează că versurile neregulate nu erau nici în Renaştere o „descoperire", deoarece se cunoştea din anticitate poezia corală grecească, organizată „numai din simţirea instinctivă a ritmului", după cum existaseră de asemenea în evul mediu „secvenţele liricei bisericeşti". În ceea ce priveşte verslibrismul lui La Fontaine, Maurice Grammont se acordă cu Becker, deosebirea fiind numai aceea că romanistul german deduce metrica fabulistului din infiltraţiile italiene în Renaşterea franceză. Cînd Grammont consideră versul romantic, adică alexandrinul cu structură ternară, ca vers liber sub aspect ritmic, el este de aceeaşi părere cu Rémy de Gourmont. Acesta a ţinut să afirme că asimilarea în totul a secvenţei medievale cu noua versificaţie ne-ar depărta de adevăr. El identifică versul liber mai curînd cu versul „romantic familiar", caracterizat prin jocul cezurei şi prin *rejet*. De aici a putut ieşi cu uşurinţă inovaţia modernilor : „Poetul, care se credea obligat la anumite reguli tipografice, s-a desfăcut de ele, ca şi de rima poruncită ; în loc ca prin rimă să caute a da iluzia că perpetuează tradiţia alexandrinului, nu mai taie versul la comanda numărului Douăsprezece, ci numai cînd sensul cere asta, în acord cu un ritm secret şi propriu a exprima o emoţie particulară". În sfîrşit, toţi cercetătorii de mai sus convin în mod expres asupra ideii că noutatea versului liber este mai mult decît nesigură.

Dar ceea ce interesează în mod deosebit sînt nu acordurile lor secundare, ci concluziile la care ajung şi prin

[1] Există în adevăr un studiu : Robert de Souza, *La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimentale*, 1899, dar autorul a respins mai orice preocupări tehnice, propunîndu-şi să urmărească în simbolism numai trecerea motivelor populare.

Scanned with OKEN Scanner

care se deosebesc în principal : Gourmont şi Perry întrevăd începuturile versului liber în evul mediu, Becker — în Renaştere, iar Grammont — în secolul al XVII-lea. Această divergenţă esenţială traduce, de fapt, dezacordul lor asupra definiţiei şi sferei de cuprindere istorică a versului liber. Dacă ne-am încrede în cuvinte mai mult decît se cuvine, am putea zice că, servindu-se şi unii şi alţii de termenul „versuri libere", ei sînt preocupaţi de aceeaşi chestiune. Lucrurile capătă însă, în concret, altă înfăţişare. Becker scrie despre istoria „versurilor libere" şi, neajungînd să cunoască inovaţia simboliştilor, înţelege evoluţia „versurilor neregulate", al căror declin şi sfîrşit îl afirmă secolul al XIX-lea ; Gourmont, Grammont şi Perry, cunoscînd sfărîmarea metricei tradiţionale prin simbolism, ei înşişi înţeleg totuşi prin „versuri libere" realităţi diferite : în timp ce primul şi al treilea se referă la experienţa formală a modernilor de la sfîrşitul secolului trecut, al doilea dintre ei, cuprinzînd-o şi pe aceasta pentru a o respinge, implică în sfera aceleiaşi noţiuni „versurile neregulate" ale madrigaliştilor, „strofele libere" ale lui Molière, alexandrinul romantic şi ritmurile fără lege prozodică ale lui Henri de Régnier. Un conţinut atît de eterogen nu putea decît să dezorienteze şi să facă imposibilă înţelegerea chiar între înşişi cercetătorii, aşa zicînd, ai aceleiaşi chestiuni. Şi totul devine cu atît mai curios, cu cît Becker şi Grammont, mai metodici decît ceilalţi, se aşază de la început sub protecţia cîte unei definiţii ce pare a nu diferi esenţial una de alta. Cel dintîi numeşte *versurile libere* „o creaţie metrică astrofică, formată din versuri ordonate după voie, de un număr inegal de silabe şi cu dispunerea rimelor în libertate", distingînd de altă parte versurile numai „cu rime amestecate", dar izometrice, precum şi „stanţele libere", adică strofele în care nu se ţine seama nici de revenirea simetrică a măsurii silabice, nici de ordinea rimelor. E adevărat că al doilea admite să se înţeleagă prin aceleaşi „versuri libere" dodecasilabii, fie „ritmaţi altfel decît în tetrametri", fie numai rimaţi prin încrucişare, îmbrăţişare sau repetiţie ; dar crede că „se rezervă în general numele de *poeme în versuri libere* acelora

Scanned with OKEN Scanner

care leagă de folosirea eventuală a acestor două libertăţi pe aceea a îmbinării versurilor de un număr inegal de silabe". Cum însă această grijă comună de metodă nu clarifică totuşi termenii fundamentali ai discuţiei, se simte nevoia precizării lor.

8. Ce vom înţelege aşadar, în cursul lucrării noastre, prin „versuri libere" ? Lăsînd definiţia propriu-zisă să reiasă din însăşi constituirea noului vers, îi fixăm deocamdată numai cuprinderea istorică, pe care de acum i-o vom atribui în mod constant. Numim „versuri neregulate" rîndurile metrice în care, după opinia comună, a excelat La Fontaine prin derogare conştientă de la normele clasice ale ritmului, rimei, măsurii şi strofei, care, cu excepţia ultimei, există totuşi în compunerile sale ; numim „versuri liberate" rezultatul reformei romantice care, modificînd tetrametrul clasic în trimetru, a schimbat, o dată cu ritmul şi tipul strofei, măsura versurilor, fără să părăsească simetria revenirii lor ; şi, în sfîrşit, numim „versuri libere" rîndurile de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sînt aplicate numai *ad libitum*, începînd de la experienţa formală a simboliştilor francezi. Acesta este punctul de vedere istoric admis de majoritatea cercetătorilor. Fără ca deocamdată să colorăm prea mult deosebirile ce ne despart de situarea lui La Fontaine, vom adopta acelaşi punct de vedere pînă ce materia însăşi va impune modificarea lui.

Scanned with OKEN Scanner

ANTECEDENTE ŞI ORIGINI

II

1. Etapele libertăţii ritmice. 2. Revoluţia romantică şi *Les Djinns* de Victor Hugo. 3. *Souvenirs des Alpes* de Alfred de Musset. 4. Polimetria la Th. de Banville. 5. Paul Verlaine : „De la musique avant toute chose". 6. Pierderea versului în proză.

1. Ideea că versul liber n-a putut fi o noutate absolută a îndreptat pe cercetători către devenirile versului romantic. După aceştia, printre care se află însuşi Gustave Kahn, primul teoretician al noului vers (*Préface sur le Vers Libre, Premières Poésies,* 1897), versificaţia simbolistă s-ar fi constituit din dezmembrarea prozodiei franceze tradiţionale. Etapele limbajului poetic către libertatea de a exprima şi ritmic instabilitatea emoţiilor pot fi urmărite, în adevăr, cu profit. Cum însă în capitolul anterior am putut vedea transformarea alexandrinului clasic, prin romantici, în alexandrin ternar, vom avea să arătăm de data aceasta îndeosebi amestecul de ritmuri felurite în acelaşi poem şi mai ales impulsul pe care Verlaine îl dă noii versificaţii, sub toate formele.

Scanned with OKEN Scanner

2. Învinuit de a fi călcat în picioare „bunul gust şi vechiul vers francez", Victor Hugo scrie *Réponses à un Acte d'Accusation*. Poezia fusese condusă, pînă la el, de acea estetică a limbii, după care cuvintele erau nobile sau vulgare şi deci admise sau refuzate de la onoarea literară ; ca să replice chiar tiranului versificaţiei franceze („Alors Malherbe vint"), proclamă : „Alors, brigand, je vins" ; declară că a instigat cuvintele josnice împotriva termenilor distinşi, că a răvăşit dicţionarul, căruia i-a pus „bonetul roşu" şi, imaginîndu-se ca un adevărat Danton sau Robespierre al literelor, sloboade „un vînt reacţionar" peste „batalioanele de alexandrini pătraţi", strigînd „Aux armes, prose et vers ! Formez vos bataillons !" ; el trebuie să scape strofa de „căluş", să dărîme „Bastilia rimelor", „să arunce versul nobil cîinilor negri ai prozei" şi să deregleze „balanţa emistihurilor" ; „crimele" acestea îl fac, prin urmare, să-şi asume cu orgoliu prigoana publică la care se vedea supus.

C'est vrai, maudissez-nous. Le vers qui sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la charge césure et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.

După versurile manifestului, revoluţia părea şi mai cu seamă pare azi destul de nesîngeroasă ; aspirînd, cu vehemenţă în ton, la un regim prozodic de libertate, ea se satisfăcea mai mult cu vocabularul, cu gestul şi cu ideea de revoluţie decît cu consecinţele ei reale. În versuri bine numărate pînă la douăsprezece silabe şi chiar ritmate bine, versificaţia romantică va părea simboliştilor o mică rebeliune, pe care manifestul capului mişcării o arăta ca putînd fi prea bine aprobată şi de autorităţile vremii. Totuşi, Victor Hugo combina în adevăr tipuri noi de strofe, reluînd pe unele de la confraţii din secolul al XVI-lea, îndrăznea şi efectiv libertăţi de rimă, de hiat, de *rejet*-uri mediane şi finale, folosea evident

Scanned with OKEN Scanner

alexandrinul ternar, dar mai ales experimenta şi amesteca ritmuri deosebite în cadrul aceluiaşi poem. Îndrăzneala poate cea mai expresivă era, desigur, *Les Djinns*, a cărei alcătuire e necesar s-o intuim :

Murs, ville
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort.
Dans la plaine
Nait un bruit.
. . . . . .
La voix plus haute
Semble un grelot
. . . . . .
La rumeur approche
L'écho la redit.
. . . . . .
Dieu ! la voix sépulcrale
Des Djinns !... — Quel bruit ils font !
. . . . . .
C'est l'essaim des Djinns qui passe
Et tourbillonne en sifflant.
. . . . . .
Ils sont tout près ! — Tenons fermée
Cette salle où nous narguons.
. . . . . .
Cris de l'enfer ! voix qui hurle et qui pleure !
L'horrible essaim poussé par l'aquilon
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . .

Poemul se constituie astfel din cincisprezece strofe de cîte opt versuri, rimate după schema *ababcccb*, strofa iniţială avînd măsuri de două silabe, dar fiecare strofă

următoare sporindu-şi-le faţă de cea anterioară cu cîte o singură silabă, încît a doua să folosească măsuri de trei silabe, a treia de patru, a patra de cinci, a cincea de şase, a şasea de şapte, a şaptea de opt, a opta însă fiind de zece, pentru ca restul strofelor, pînă la cincisprezece, să şi le soadă în aceeaşi proporţie, ceea ce determină rezultatul repetărilor inverse, strofa a noua avînd măsurile celei de-a şaptea, strofa a zecea pe ale celei de-a şasea, şi aşa mai departe pînă la ultima, care este copia celei dintîi. Impresia este de trepte urcătoare ale unei estrade, de pe care se coboară pe altele în partea opusă, egale ca număr şi simetrice faţă de cele din seria suitoare ; e o scară dublă de ritmuri, care susţin platforma strofei centrale, unde se convoacă duhurile blestemate ale mitologiei arabe, Djinii, şi de unde poetul, ca şi cititorul, se salvează pe ritmurile descendente. Cu toată rebeliunea lui proclamată în alexandrini destul de corecţi, Victor Hugo putea, prin urmare, să-şi constate cu satisfacţie victoria :

J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin,

deşi articula şi de această dată tot un alexandrin, e drept, ternar, dar altfel nu mult mai sprinten decît versurile clasice.

3. Plăcerea de a experimenta ritmuri felurite în acelaşi poem o aveau de asemenea, între alţii, Musset şi Banville. Primul, în *Nuit d'Octobre* şi *Souvenirs des Alpes,* întrebuinţează variaţia metrică cea mai capricioasă ca să-şi exprime profilul ritmic al unei stări lirice. *Souvenirs des Alpes* conţine un complex de optsprezece strofe, între care una singură este de cinci versuri, faţă de celelalte — toate catrene ; cu excepţia repetiţiilor fireşti pentru un registru metric limitat, precum şi în afară de dispoziţia rimelor, constrînse de strofa-catren la şi mai reduse combinaţii, nu se ţine seama de nici o simetrie aparentă. Ca să ne putem dispensa de citarea unui atît de lung poem, exprimîndu-i măsurile în cifre şi rimele în litere, obţinem următorul aspect algebric :

Scanned with OKEN Scanner

8—12—12— 6 (abba)
8—10— 8— 8 (abba)
10—10—12— 6 (abab)
8—12— 8—12 (abab)
10— 8— 8—12 (abab)
8— 8— 8—10 (abab)
8— 8— 8— 8 (abab)
12—12— 8—12 (abab)

12—12— 8—14 (abba)
12—10—12—12 (abab)
12—12—12—12 (aabb)
12—12—12—12—12 (abbab)
12—12—12— 6 (abab)
12—10—12— 6 (abab)
12—12—12— 4 (abab)
8—10—12— 8 (abab)
10— 8—10— 8 (abab)
12—12—12—12 (abba)

Fie că poetul a urmărit să construiască imaginea ritmică a unei succesiuni de emoţii personale, fie chiar a priveliştii rupestre cu vîrfuri, podişuri şi prăpăstii neaşteptate, instabilitatea metrului din *Souvenirs des Alpes* nu se găseşte nici la Victor Hugo în *Les Djinns* şi nici, cu atît mai puţin, în *Napoléon II*, *La Prière pour Tous* etc.

4. Ca ultim „legislator al Parnasului", Banville rămînea, se înţelege, departe de asemenea dezordini. Cu toate acestea sau tocmai de aceea *Odeleta*, a cărei primă strofă e aceasta :

Aimons-nous et dormons
Sans songer au reste du monde !
Ni la flotte de la mer, ni l'ouragan des monts,
Tant que nous nous aimons,
Ne courbera ta tête blonde,
Car l'amour est plus fort
Que les Dieux et la Mort !

devine menţionabilă. Între atîtea forme fixe, felurimea măsurilor în aceeaşi strofă era la el cel puţin tot atît de semnificativă pentru direcţia generală a poeziei franceze către libertatea metrică. Încît, deşi ar părea paradoxal ca poetul trioletelor, baladelor de tip vechi şi cu deosebire al celebrului capitol despre licenţele poetice („Il n'y en a pas") din tratatul său de versificaţie să fie pus în serie cu dinamitarzii formei, el n-a participat pentru aceasta mai puţin la evoluţia către noul vers sau, în orice caz, n-a *suferit* mai puţin etapa pregătirii lui. Născocirea şi practica ritmurilor derivate din vechiul

Scanned with OKEN Scanner

alexandrin, precum şi imaginaţia strofică, reprezintă pe de altă parte la Banville, ca la mai toţi contemporanii săi, dar mai presus decît la oricare dintre ei, felul comun de a premerge descompunerea prin simbolism a metricei tradiţionale.

5. Dar înlesnirea cea mai de seamă a instaurării versificaţiei libere, înlesnire în adevăr efectivă, se află în Verlaine. Totalizînd experienţa clasică, romantică şi parnasiană, acest poet reia şi simplifică, faţă de clasici, libertăţile romantice atît ca practică a fiecăreia în parte, cît şi ca sumă, după cum, faţă de romantici şi parnasieni, respinge ultimele lor deprinderi — noile automatisme ale poeziei, menţinîndu-se totdeauna însă în cadrul prozodiei, chiar dacă uneori atinge cu versul său conversativ limita de unde începe proza. Poeziei rigide, retorice, statuare şi plastice a tuturor înaintaşilor şi în parte chiar a lui însuşi (*Poèmes Saturniens* şi *Fêtes Galantes*), el îi opune principiul poetic muzical. În locul temelor, sentimentelor organizate şi cadenţelor, apar astfel prin el motivele, stările sufleteşti difuze şi melodia :

De la musique avant toute chose

. . . . . .

De la musique encore et toujours !

Mendelssohn compusese *Lieder ohne Worte* ; Verlaine, încercînd ceva similar, izbuteşte mai mult : *Romances sans Paroles.* Cînd componistul înlocuise necesitatea libretului printr-un adaos de expresie muzicală, el îşi pretinsese în definitiv un efort în linia artei sale ; poetul însă, lepădîndu-se de cuvinte, renunţă la unicul material propriu poeziei. Pictor fiind, ar fi trebuit să aspire la o pictură necolorată, sculptor — la o statuie nemarmoreană, deşi de marmură, iar coregraf — la un dans netrupesc. Bineînţeles, îndrăzneala şi paradoxul ideii sînt de ordin mai mult teoretic. Renunţarea la cuvinte înseamnă de fapt numai respingerea întrebuinţării lor milenare ; nimicindu-le ca noţiuni, li se eliberează sunetul particular pe care poetul îl răsuceşte liber în fragmentele melodice a căror umbră de înţeles e un simplu

Scanned with OKEN Scanner

contur emoţional, estompat şi plutitor. Poezia tinde să se substituie muzicii, într-una dintre formele ei minore. Dacă ar fi să ne lăsăm încredinţărilor poetului din *L'Art Poétique*, procedeele, de care s-a servit în vederea acestei substituiri, sînt versul imparisilabic, ca mai vag şi mai aerian decît celelalte, şi exprimarea ambiguă („où l'Indécis au Précis se joint"), care, ştergînd culoarea, naşte nuanţa ; tot ceea ce mai urmează indica valorile antipoetice : „la pointe assassine" a parnasienilor, elocvenţa romanticilor şi rima chinuitoare atît a unora, cît şi, mai ales, a altora. Dar, între cîţi prozodişti şi teoreticieni enumeră epoca, Verlaine e cel mult un prozodist şi un teoretician prin contagiune. Versurile lui sînt de aceea incomparabil mai instructive. Să cercetăm aşadar, oricît de sumar, practica procedeelor verlaineiene mai însemnate, ca să putem privi apoi aspectul prozodic al operei, care provoacă şi în parte legitimează verslibrismul. În privinţa rimei, pînă să o respingă în micul său cod versificat („ce bijou d'un sou"), recomandînd-o totuşi sub forma ei cuminte („assagie"), el rimează împotriva normelor „grâce" („iertare") cu „grâce" („farmec"), „léger" („uşor", sens material) cu „léger" (sens moral, „uşuratic") :

Il n'est pas que vous n'ayez fait grâce
A quelqu'un qui vous jetait l'offense :
Or, moi ! Je pardonne à mon enfance
Revenant fardée et non sans grâce.

*

Bon pauvre, ton vêtement est léger
Comme une brume,
Oui, mais aussi ton coeur, il est léger
Comme une brume.

În cîte un sonet, rimele sînt feminine la primul catren şi masculine la al doilea („l'automne" — „atone" — „monotone" — „détonne" — „rêvant" — „vent" — „émouvant" — „vivant"), iar în cîte un sonet răsturnat, sau „jambes en l'air" cum îi zicea Verlaine, sînt numai feminine („roide" — „irrite" — „froide" — „Rite" — „dédaignées" — „poignée" — „accalmies" — „gloire"

Scanned with OKEN Scanner

— „mémoire“ — „endormies” — „blêmies“ — „la Moire“ — „noire“ — „Amies“). Prin numărul lor, rimele feminine arată o preferinţă certă ; e probabil că lectura sau semilectura silabei finale în rimele feminine („Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles“) face ca versul să se sfîrşească despletit şi vibratil, să devină, după expresia poetului, „plus soluble en l'air“. Şi, răspunzînd celei mai verlaineiene aspiraţii estetice, ele apar, de la *Romances sans Paroles*, în toate volumele următoare, cu o frecvenţă semnificativă. Deşi, în tinereţe, îşi declarase zelul parnasian ca ură faţă de „femeia drăguţă“ şi „rima asonantă“, el încuviinţează totuşi — semn al iritaţiei la excesele „funambuleşti“ ale maestrului Banville — chiar marele păcat al asonanţei. Vechea şi riguroasa plăcere a omofoniei se satisface fie în rime ca „rêvait“ — „fait“ sau „parfait“ — „buvait“, fie în aproximaţii de-a dreptul scandaloase pentru fostul parnasian :

Arrière, robin crotte ! place
Petit courtaud, petit abbé
Petit poète jamais las
De la rime non atrappée.

Voici que la nuit arrive...
Cependant, jamais fatigué
D'être inattentif et naïf
François le bas-bleus s'en égaie.

Este adevărat însă că, făcîndu-şi concesii însemnate, ideea poate a compensării îl determină să risipească omofoniile finale în vers şi strofă, obţinînd puternice efecte de aliteraţie :

C'est à cause du clair de lune
Que j'assume ce masque nocturne
Et de Saturne penchant son urne
Et de ces lunes l'une près l'une.

De romances sans paroles ont
D'un accord discord ensemble en frais
Agacé ce coeur fadasse exprès.
O le son, le frisson qu'elles ont !

Scanned with OKEN Scanner

Nimeni însă pînă la el nu scosese o cursivitate mai melodioasă din mînuirea *rejet*-ului :

Et pleurant avec la voix des sarcelles
Qui se rappelaient en battant des ailes
Parmi la saulaie où j'errais tout seul
Promenant ma plaie : et l'épais linceul
Des ténèbres vint noyer les suprêmes
Rayons du couchant en ses ondes blêmes.

şi nimeni nu-l folosise în forma lui dublă (median şi final) cu mai multă complicaţie, îndemînare şi temeritate :

Le Tibère effrayant que je suis à cette heure
. . . . . .
Qu'il dorme ! pour rêver, loin d'un cruel bonheur,
Aux tendrons palots dont on ménageait l'honneur
Ès-fêtes, dans, après le bal sur la pelouse,
Le claire de lune quand le cloche sonnait douze.

De cele mai multe ori, *rejet*-ul e numai semnul îndrăznelii, al plăcerii de a îndrăzni să rupă un complement de lîngă prepoziţia sa :

Lourd comme un crapaud, léger comme un oiseau,
Exquis et hideux, l'art japonnais effraie
Mes yeux de Français dès l'enfance acquis au
Beau jeu de la Ligne en l'air clair qui l'égaie,

să despartă un substantiv de articolul său : „Tournez bien la / Meule au destin", şi să secţioneze fie unele sintagme : „...vous me / Volez comme sur la grande route", fie chiar unitatea aceluiaşi cuvînt : „...ma mine affreuse- / Ment peuple..." Prozodia tradiţională mai suferă de pe urma tratamentului la care este supus alexandrinul prin cezura mobilă. Ternarii romantici alternează cu binarii clasici :

Vous êtes calme, / vous voulez / un voeu discret,
Des secrets à mi-voix / dans l'ombre et le silence,
Le coeur qui se répand / plutôt qu'il ne s'élance ;
Et ces timides, / moins transis / qu'il ne paraît.

Scanned with OKEN Scanner

Față de tendința metronomică a versificației tradiționale, Verlaine descompune ritmul clasic chiar fără să-l mai recompună categoric, lăsîndu-l, la lectura cu glas tare, să oscileze între un tri-, un penta- și un hexametru :

Seigneur, c'est trop ! Vraiment je n'ose. Aimer qui ? Vous ?
O ! non ! je tremble et n'ose, O vous aimer, je n'ose,
Je ne veux pas ! je suis indigne. Vous la Rose,
Immense des purs vents de l'Amour...

În sfîrșit, estetica versului imparisilabic aduce alexandrinul în situația dificilă de a putea fi săpat pe ambele laturi, atît cu versul de 11 silabe, cît și cu cel de 13. Pentru aceasta, poetul se ajută mai întîi de rimele feminine îndeosebi, pe care le preferă și care, în lectura *ad libitum*, cîntată, teatrală sau familiară, a silabei finale mute, pot face ca versul alexandrin să fie simulat de un endecasilab sau să pară a înnumăra 13 silabe. E subminarea șireată și timidă încă. Atacul direct, cu scopul de a-l acoperi, îl dau însă versurile, care în orice fel de lectură rămîn ferme la 11 și la 13 silabe :

La tristesse, la langueur du corps humain
M'attendrissent, me fléchissent, m'apitoient.
Ah ! surtout quand les sommeils le foudroient,
Quand les draps zèbrent la peau, foulent la main.

*

Je ne vois pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle, vole sur la mer.
Tout ce qui m'est cher
D'une aile d'effroi
Mon amour le couvre au ras des flots. Pourquoi, pourquoi ?

La acestea, ca să înăbușe definitiv exclusivitatea dodecasilabului, considerat de tradiție ca numărul perfectei muzicalități [1], se adaugă versurile de 13—14, 14, 14—15 și chiar de 17 silabe :

[1] Cunoscutele experiențe psihofizice ale lui Wundt dovediseră în sprijinul tradiției metrice franceze că grupul maxim de sunete ce pot fi resimțite ca unitate ritmică este de douăsprezece. Aceeași

Ce fut un athée, et qui poussait loin sa logique
Tout en méprisant les fadaises qu'elle autorise

*

Et puis je sais si bien que la nuit j'en profiterai

*

Son pas fait le bruit d'une averse sur la poussière

*

Si je blasonnais cet art qui m'est ingrat
Et cher par instants, comme le fit Racine
Formant son écu d'une cygne et non d'un rat,
Je prendrais l'oiseau léger, laissant le lourd crapaud
dans la piscine.

Dacă facem suma tuturor acestor derogări flagrante de la tradiţie, intenţionate şi chiar sistematice după *Romances sans Paroles*, fără să uităm că poetul n-a părăsit totuşi exerciţiul alexandrinilor puri, a căror măiestrie o poate împărţi pînă la el numai cu Racine, şi nici strofele de tip Banville, constituite din felurite subdiviziuni inegale de dodecasilabi, înfăţişarea cea mai generală a operei sale este o fantezie metrică nemaiîntîlnită, un fel de sarabandă a tuturor ritmurilor. De altfel, încă din *Poèmes Saturniens*, el avusese viziunea viitoarei sale creaţii, pe care o întrevedea ca opozabilă şi triumfătoare asupra geometriei franceze :

C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre
Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement
Rythmique. — Imaginez un jardin de Lenôtre
Correct, ridicule et charmant.

Aspirînd, aşadar, la muzicalizarea poeziei şi folosind în acest scop toate procedeele de desţepenire a versului clasic (rime feminine repetate, asonanţe, aliteraţia, *rejet*-

idee, la Becq de Fouquière (*Traité Général de Versification Française*, 1879), cu adaosul că versul alexandrin este însăşi limita superioară a respiraţiei omeneşti, cum va afirma de asemenea J. M. Guyau (*Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine*, 1889) şi Maurice Grammont *(op. cit.)*.

Scanned with OKEN Scanner

ul median şi final, dezarticularea şi recompunerea alexandrinului, prin cezura mobilă, ca tri- (ternar), penta- şi hexametru, măsuri impare pînă la inclusiv cele de 17 silabe), Verlaine a lovit ca nimeni altul autoritatea prozodiei tradiţionale, provocînd urmări necalculate nici de el însuşi. „Fără să facă *versuri libere* — observa din epocă E. Vigié-Lecocq (*La Poésie Contemporaine*, 1897) —, Verlaine a liberat versul francez pe care Clasicii şi Romanticii îl putuseră mlădia, nu descătuşa. Respectînd regulile prozodiei stabilite, el le-a dat o cuprindere mai largă ; din punct de vedere tehnic, opera sa este tranziţia de la forma parnasiană la forma simbolistă, de la versul clasic, supus unor legi fixate de pe timpul lui Ronsard şi Malherbe, la *versul liber* contemporan." E ceea ce observase şi Rémy de Gourmont (*Le Livre des Masques*, 1896), denunţîndu-l ca pe unul „dintre instigatorii versului liber", şi ceea ce vor observa toţi cercetătorii ulteriori ai operei sale (cf. Pierre Martino, *Verlaine*, 1924).

6. Vechea şi ultima prejudecată literară, a deosebirii antinomice dintre vers şi proză, îi va împiedica însă pe toţi să indice făţiş mişcarea versului verlaineian către ţinuta zilnică şi nesupravegheată a prozei. De la Baudelaire, al cărui timbru de spovedanie intimă trece, pronunţat ca ton de conversaţie, la Verlaine, versul francez devine familiar, se desolemnifică şi, în măsura interiorizării, depăşind muzicalitatea propusă iniţial, capătă şi întorsătura prozastică. De aceea poeziile lui, ca să-şi libereze farmecul întreg, nu se declamă ; se cîntă de multe ori, dar, mai potrivit, trebuie vorbite, mărturisite, în *sotto voce*. Grupul ritmic de un număr impar de silabe, care continuă prin *rejet* grupul anterior sau care, fiind un alexandrin curat numericeşte, e dezarticulat, cum arată acesta : „Seigneur, c'est trop ! Vraiment je n'ose. Aimer qui ? Vous ?", sau care, cu atît mai mult, depăşeşte douăsprezece silabe, aproape nici nu mai este un vers. Vechiul aspect, recunoscut şi aplaudat de proverb, de definiţie, de unitate înplătoşată sau hieratică, s-a topit

Scanned with OKEN Scanner

în dulceaţa şi familiaritatea unei proze lirice. Verlaine a supus astfel ritmul francez unei indispensabile, delicate acţiuni de dizolvare, promovîndu-l la starea de libertate, dar şi autorizîndu-l să se piardă cu timpul, dacă nu în proză, oricum în „proze“ [1]. Necalculînd consecinţa subminărilor sale, adică versul liber al urmaşilor imediaţi, el n-a putut întrevedea cu atît mai mult confundarea de mai tîrziu a versului cu proza. S-a înregistrat aşadar decăderea versului francez. Dar ideea de decadenţă, ce se leagă de o asemenea evoluţie, reflectează îndeosebi prejudecata separaţiei clasice dintre versificaţie şi proză. S-a crezut prin impunerile spiritului normativ, prin deprindere şi apoi din respect pentru o simplă deprindere că versul este ţinuta festivă a exprimării omeneşti, în timp ce proza, fiindcă serveşte şi la precizarea de fiecare clipă a raporturilor dintre oameni, e numai modul comun şi utilitar al aceleiaşi exprimări. Stabilindu-se, fără multă cercetare, o ierarhie de ordin estetic acolo unde nu putea fi decît constatarea unei tehnici binare, inexistentă la celelalte arte, s-a creat o diferenţă tradiţională de nivel în beneficiul limbajului ritmat. Această perspectivă arbitrară şi nu vreo privire

[1] Se crede în general că impulsul la inovări formale Verlaine l-a primit de la „geniul lui rău“ Rimbaud, căruia a şi ţinut, împotriva tuturor clevetirilor, să-i dedice *Romances sans Paroles*, dar semnul recunoaşterii şi al recunoştinţei a fost interzis de prietenul Edmond Lepelletier, care, supraveghind tipărirea volumului, a scos dedicaţia. În scrisoarea datată 9 mai 1873, Jehonville, îi scria însă : „Ţin mult la dedicaţia către Rimbaud. Mai întîi ca *protestare* (subl. aut.), apoi pentru că aceste versuri au fost făcute el fiind acolo şi îndemnîndu-mă mult să le fac“, iar în aceea din 23 mai 1873 — Jehonville : „Ţi-am spus : ţin la dedicaţie mult, mult... Cît despre o dedicaţie parţială, nu intră în planul volumului“ (Paul Verlaine, *Correspondance*, publiée par Ad. van Bever, 1922—1923). Între numeroşii cercetători ai influenţei lui Rimbaud asupra lui Verlaine, Henry Clouard (*La Poésie Française Moderne des Romantiques à nos Jours*, 1924) o exagerează ; Edmond Lepelletier o neagă (*Verlaine*, 1907), Ernest Delahaye (*Rimbaud, L'artiste et l'être moral*, 1923 şi *Verlaine*, 1923) o inversează, François Ruchon (*Jean-Arthur Rimbaud. Sa vie, son œuvre, son influence*, 1929) stabilind măsura justă a lucrurilor.

Scanned with OKEN Scanner

mai adîncă a obiectului a născut ideea de falsă decădere prin libertate. Versul însă n-a „decăzut", ci numai şi-a anexat o bogăţie nesfîrşită de forme posibile, după cum proza, care de atîtea ori a zvîcnit mai viu şi mai uniritmic în acelaşi timp, nu s-a „înălţat", ci numai s-a încercat pe sine, înavuţindu-se cu noi tipuri ale ei. Pentru cine gîndeşte organic, urmarea firească a prejudecăţii de valoare, ce se susţine mereu în dauna prozei, ar fi situarea privilegiată a versificatorilor foarte corecţi (Boileau sau Pope) faţă de prozatorii fără deosebită stăruinţă stilistică (Balzac sau Dickens).

Scanned with OKEN Scanner

ANTECEDENTE ŞI ORIGINI

III

1. Proza poetică şi poemul în proză. 2. Maurice de Guérin. 3. Aloysius Bertrand. 4. Ch. Baudelaire. 5. Arthur Rimbaud. 6. *Les Illuminations* şi o precizare istorico-literară. 7. Stéphane Mallarmé şi sensibilizarea spaţiului proză-vers. 8. Concluzii : antecedente, origini şi factori.

1. Dar mişcarea versului către proză, în literatura franceză, s-a dublat de mişcarea inversă a prozei către vers. La Fontaine atrăgea atenţia cititorilor asupra „aerului de proză" al versurilor neregulate, ca să şi le recomande ca mai naturale ; o serie întreagă de scriitori, ca să li se recunoască proza ca mai nobilă potrivit judecăţii comune, i-au dat un aer de poezie. Este adevărat însă că, alături de Chateaubriand şi Lamennais şi împotriva lor, Lamartine *(Cours Familier de Littérature)* aspiră la o formă de expresie cu totul liberă de constrîngerile versificaţiei. Apropierea prozei de poezie se face, aşadar, atît prin cei ce vor să şi-o „înalţe", poetizînd-o, cît şi prin poeţii care se decid la un mod mai liber de exprimare. Acestea sînt cele două cauze care au făcut ca, în aceeaşi perioadă de timp, poezia să-şi pronunţe ca

Scanned with OKEN Scanner

formă, după cum am văzut, deşi nu este inexact nici ca natură, caracterul prozastic, iar proza să-şi dea un aspect poetic. Particularitate cu totul relevantă, de ordinul formal cel mai larg, a contopirii genurilor, căreia i s-a zis „confuzie", acest paralelism de deveniri în sens invers constituie una dintre cauzele germinative şi dinamica nouă a literaturii franceze, din secolul al XIX-lea. Tentinţa prozei la tehnica poeziei este însă şi ea mai veche decît romantismul. Un specialist în studii fénelo-niene, Albert Chérel (*La Prose Poétique Française*, 1940), o semnalează fireşte în evul mediu. Nu vom urmări cum, sub un titlu atît de promiţător, autorul aleargă de la prozele şi antifoanele bisericeşti medievale, alcătuite pe tehnica finalurilor declamabile, numite *cursus*, pînă la cunoscutele accente „biblice" şi „homerice" din Chateaubriand ; nu-l vom urmări nici în analizele prozei cu adevărat cîntătoare din *Télémaque*, care izbuteşte să-l oprească din fugă ; ne vom mira numai că, rezervînd „Prozei poetice şi Romantismul" un capitol final, a putut trece, cu o grabă inexplicabilă pentru un zelator al prozei poetice, tocmai peste poemul în proză şi acei poeţi care au legitimat genul. Puţinele cuvinte despre iniţiatorii lui, Maurice de Guérin şi Aloysius Bertrand, sînt neîndestulătoare să acopere lipsa lui Baudelaire şi Rimbaud din seria pe care, ilustrînd-o, nici ei n-o încheie. Mişcarea prozei către poezie în secolul trecut, dacă ţinem să cunoaştem o altă origine a versului liber, trebuie văzută, prin urmare, şi în reprezentanţi mai expresivi [1]. Maurice de Guérin şi Aloysius Bertrand sînt, în adevăr, precursorii poemului în proză conceput modern, ca gen autonom, ca grup de premise ale unor noi şi încă nelămurite posibilităţi artistice, cum se va dovedi cu timpul, iar nu ca o consecinţă sau varietate ultimă a prozei „poetice". Proza ciceroniană, preschimbată în probă de amvon, în felul lui Bossuet, devenită apoi profetică, ritmică şi ornamentală ca la Chateaubriand, Lamennais şi

[1] Albert Chérel, deşi nu ia în considerarea cuvenită pe Baudelaire şi Rimbaud, găseşte oarecare spaţiu ca să analizeze „proza poetică" a lui Renan, Loti, Sainte-Beuve, Flaubert, Balzac, Barrès, Gide, Henri Pourrat, Claudel, Jammes şi Valéry.

Scanned with OKEN Scanner

Flaubert, proză căreia în cele din urmă i se poate descoperi schema primitivă a „clausulei" sau „cursusului", încetează prin ei să mai cultive artificiul şi constrîngerile versificaţiei. Elocvenţa face loc poeziei. E curios să se observe cum *flatus vocis*, părăsind proza prin Maurice de Guérin şi Aloysius Bertrand, contemporani unul cu celălalt (primul moare 1839, al doilea 1841), contemporani şi cu marii romantici, invadează prin Hugo poezia în versuri. Dar observaţia e alături de ceea ce ne interesează pe noi.

2. Poezia neprozodică, aşadar, care poate fi de asemenea la originea versului liber, se exprimă desluşit prin cei doi necunoscuţi ai perioadei romantice. Pentru Maurice de Guérin, cu mult mai mult decît prefaţa reticentă la care a consimţit Sainte-Beuve ca să-i prezinte opera (*Reliquiae*, 1861, 2 vol., edit. de G.-S. Trébutien), au contribuit Barbey D'Aurevilly (*Poésie et Poètes*, 1906), cu agerimea şi prietenia intuiţiei lui critice [1], precum şi simboliştii, care şi-au recunoscut în el un înaintaş. Acest scriitor necunoscut de la 1830 dublează într-un fel mişcarea lui Lamartine : el părăseşte versul dintr-un puternic imbold la nestînjenirea formală, hotărîndu-se pentru o proză pură, picturală în descrierea peisajului breton (fiindcă trăia, dimpreună cu epoca, sub puterea lui *ut pictura poesis*), dar, lucru cu totul nou, proză şi muzicală, al cărei cîntec aerian ieşea din alte degete, decît din acelea pe care se înnumărau silabele :

„Oh ! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs, qui se lèvent avec le soleil et le suivent, qui suivent le soleil comme un grand concert suit un roi !

Ces bruits des eaux, des vents, des bois, des monts et des vallées, le roulement des tonnerres et des globes dans l'espace, bruits magnifiques auxquels se mêlent les fines voix des oiseaux et des milliers d'êtres chantants ; à chaque pas, sous chaque feuille, est un petit violon."

[1] În romanul său, roman-poem în proză, *Amaïdée* (1890), eroul Samegod e însuşi Maurice de Guérin.

Scanned with OKEN Scanner

În *Le Centaure* şi *La Bacchante*, cum observa Barbey d'Aurevilly, nu este un romantic minor care se refugiază în natură să-şi vocifereze suferinţa că există, după exemplul unor eroi celebri ; el caută printre stîncile bretone şi pădurile castelului părintesc Cayla o potenţare a vieţii individuale, un nivel mai înalt şi anonim al existenţei, pierderea, care e un cîştig, în frenezia naturistă impersonală. Sainte-Beuve îl credea un „André Chénier panthéiste". Dar, mai mult decît aparenţele mitologice, care l-au recomandat neoclasicilor de mai tîrziu, şi chiar decît elanul naturist, interesează la el delirul de senzaţii, complexul frenetic al nuanţelor de culoare, de audiţie şi tact, după care modernii şi l-au recunoscut ca premergător. Pentru el, natura nu era o superstiţie literară, ci un mod de *viaţă*. De altfel, într-o scrisoare către Barbey d'Aurevilly, acesta este cuvîntul despre care poetul mărturiseşte că este „Dumnezeul" şi „tiranul" literaturii sale. Fiind nou prin melodia cuvintelor şi nu prin calcul ritmic, prin materialul senzaţiilor şi nu al sentimentelor, Maurice de Guérin era nou şi prin vitalismul idealului său de artă. Maeştrii simbolişti, cu excepţia lui Mallarmé, vor relua problematica identificării Vieţii cu Arta, Rimbaud ajungînd, din despenarea de a găsi „formula şi locul", să opteze brusc pentru viaţă [1].

3. Un scriitor obscur era şi Aloysius Bertrand în 1836, cînd apare *Gaspard de la Nuit*. Iar la un an de la moartea lui se recurge, prin editorul David d'Angers, la acelaşi critic al vremii ca să-i prezinte opusculul [2]. Destine paralele în toate privinţele, pentru Aloysius Bertrand, ca şi pentru Maurice de Guérin, intervenţia lui Sainte-Beuve este tot atît de inoperantă. Glasul sonor pentru gloria lui Bertrand, cum este al lui Barbey d'Aurevilly pentru autorul *Centaurului*, îl va avea Baudelaire. În scrisoarea-dedicaţie către Arsène Houssaye, la *Petits*

[1] V. *Matthew Arnold, Essays in Criticism*, 1902 ; B. d'Harcourt, *M. de Guérin et le poème en prose*, 1932, şi M. Decahors, *Maurice de Guérin, Essais de Biographie Psychologique, Le Centaure et la Bacchante*, 1932.

[2] Cf. Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la Poésie Française depuis 1850*, 1926.

Scanned with OKEN Scanner

Poèmes en Prose, acesta se referă la „faimosul *Gaspard de la Nuit*, al lui Aloysius Bertrand", explicîndu-şi figura de stil într-un parentez imediat : „o carte cunoscută de d-ta, de mine şi de cîţiva dintre prietenii noştri, n-are toate drepturile să se cheme *faimoasă ?*" Glumă şi adevăr, desigur, la un loc, dar ceea ce putea fi zîmbet a dispărut fără urmă şi a rămas numai adevărul faimei. Mica pasăre, cu viersul neauzit de contemporani şi cu zborul mai scurt decît aspiraţiile ei, a fost luată de alte aripi late, ospitaliere, şi adusă în clima dulce a posterităţii. Procedînd în stilul vremii, din timiditate sau orgoliu, Bertrand îşi atribuise manuscrisul unui personaj misterios, *Gaspard de la Nuit*, care e pus să-i iasă înainte pe cînd se plimba în grădina Archebuzei din Dijon ; să-i înmîneze un grup de „fantezii în felul lui Rembrandt şi Callot" şi să adauge : „Acest manuscris vă va spune... cîte pensule am tocit pînă să văd cum se naşte pe pînză aurora nedesluşită a clar-obscurului. Sînt consemnate în el felurite procedee noi poate de armonie şi culoare, rezultat singur şi singură recompensă pe care le vor fi obţinut elucubraţiile mele." Mai curînd modestia decît orgoliul îl determinase la deghizare şi la un asemenea limbaj. „Elucubraţiile" lui erau tablouri citadine, care se înţelege azi că vor pune în stare de vibraţie sensibilitatea caracteristic urbană a lui Baudelaire, aspecte vii ale Dijonului sub primul imperiu, de cea mai proaspătă culoare. Astfel, zidarul Abraham Knupfer cînta

„la truelle à la main, dans les airs, échafaudé si haut que, lisant les vers gothiques, il nivelle de ses pieds et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises ;

il voit des tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochettes, des tourelles, des toits et des charpents, que touche d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet.

Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se regorge comme une galerie dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarif les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers.

Scanned with OKEN Scanner

Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg. Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas. Abraham Knupfer distingue son chapeau à trois cornes, ses aiguilletes de laine rouge, sa cocarde traversée d'une ganse, et sa queue nouée d'un ruban.

Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards qui, dans le parc empanaché de gigantesques ramées, sur de larges pelouses d'émeraude, criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai.

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit couchée les bras en croix, il appercût de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur."

Pe o altă pînză, apar Arlechini dînd un picior în spatele celui care se aplecase să-şi ridice, într-un nor de pudră, peruca, Pierrot, „lărgindu-şi pînă la urechi gura făinată", şi Colombina, „ştergîndu-şi o lacrimă de rîs nebun", personaje cu mare viitor în poezia simbolistă, îndeosebi a lui Laforgue. Proza e aceeaşi, împărţită în strofe de aproximativ acelaşi număr de linii, deşi fără un ritm socotit numericeşte, chiar dacă poemul se întîmplă să se încheie, cum e cazul citatului de mai sus, cu un fel de alexandrin — „qui flamboyait comme une comète dans l'azur". Mergînd mai departe cu controlul silabic, putem prea bine identifica în cîte un membru de frază fie un endecasilab („dans l'abîme confus des galeries") sau un decasilab („où l'ombre tourne autour des piliers"), fie un impar de 13 silabe („l'aile échancrée et immobile du tiercelet") ; dar printre rîndurile lui Aloysius Bertrand nu bate metronomul ruginit al prozei „poetice", ci numai o inimă omenească nouă. Sînt ritmuri spontane ale unei proze curentate, care, ca să-şi denunţe caracterul de posibile versuri libere, nu depind decît de dispunerea tipografică :

Et le soir,
quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit
couchée les bras en croix,
il aperçut de l'échelle,
à l'horizon,
un village incendié par des gens de guerre,
qui flamboyait comme une comète dans l'azur.

Scanned with OKEN Scanner

4. Orice am crede, Baudelaire, ascultînd aceste ritmuri accentuale şi nu metrice, le va simţi farmecul muzical, hotărîndu-l să „încerce ceva analog şi să aplice descrierii vieţii moderne şi mai ales abstracte procedeul pe care îl aplicase (Bertrand) picturii vieţii de altădată, atît de ciudat pitorească". Mai mult decît atît. Versificatorul robust, pe care îl arată *Les Fleurs du Mal* şi care mărturiseşte în notele lui intime, undeva, că pe el, care ştie ce este un vers, îl sperie ştiinţa versului la Hugo, poetul acesta atît de modern în substanţa lui, dar şi atît de stăpîn şi fixat pe prozodia tradiţională, e cuprins, recitind *Gaspard de la Nuit*, de nostalgia unei noi forme de expresie şi întrevede teoretic versul liber : „Cine este acela dintre noi — suspină el — care n-a visat, în zilele sale de ambiţie, miracolul unei proze poetice muzicală fără ritm şi fără rimă, destul de mlădioasă şi destul de zbuciumată („assez souple et assez heurtée") ca să se adapteze la mişcările lirice ale sufletului, la ondulaţiile reveriei, la tresăririle conştiinţei ?". Disputele care vor umple sfîrşitul secolului şi care se vor revărsa şi peste următorii douăzeci de ani nu vor aduce mai nimic esenţial peste ceea ce conţinea fraza lui Baudelaire, ca estetică a versului liber. Rezultatul încercărilor lui se cunoaşte îndeajuns ; sînt „micile poeme în proză". Ca şi în versuri, motivele rămîn aceleaşi : poezie urbană, atmosferă şi ton de confesional, obsesia infinitului („il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini"), efluvii de miasme şi mirodenii, frumuseţea ciudăţeniei, destinul grav al poetului, saltul în necunoscut, suferinţa după noutate, instinctul migraţiei către clime tainice, chiar dacă vreuna dintre ele ar fi a inexistenţei („Anywhere out of the world"), plictisul spleenetic al vieţii în marile metropole, dar şi al nereuşitei de a modifica însăşi condiţia Vieţii, damnaţiune ş.c.l.

Structura acestor proze este deosebită. Strofele distincte ale lui Aloysius Bertrand devin la Baudelaire perioade ce se constituiesc din suma variabilă a unor propoziţii ferme, scurte şi nervoase ; limbajul îşi ascunde

Scanned with OKEN Scanner

aparenţa gramaticală şi machinaţia stilistică sub fluiditatea lirismului, cu care se vine în atingere directă ; nu mai este nici muzică de cuvinte, ci numai un efect ca şi muzical, care face materia fuzibilă şi liberează sensurile ; pasta, în puţinele locuri unde se află, se subţiază pînă la nuanţa speculativă, rămînînd încă în contururi exacte, oricît de diafane ; deşi fiecare poem e de cea mai clasică unitate, avînd cîteodată firea transparentă şi precizia ideilor, nici o greutate materială, tehnică sau de substanţă nu apasă pe această lume de cîntec. Despre condeiul cu care Baudelaire şi-a scris prozele se poate zice întocmai ceea ce el însuşi scrie despre bagheta dirijorului, la un concert din Liszt :

„Autour de ce bâton, dans des méandres capricieux, se jouent et folâtrent des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches ou des coupes renversées. Et une gloire étonnante jaillit de cette complexité de lignes et de couleurs, tendres ou éclatantes. Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration ? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosion de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour de bâton hiératique ?“

Deosebirile faţă de *Gaspard de la Nuit* sînt numeroase şi capitale ; oricărui alt scriitor i-ar fi putut scăpa. Baudelaire însă, plin de voinţa şi conştiinţa artei sale, le semnalează în general lui Houssaye : „De îndată ce mi-am început lucrul, observai nu numai că eram foarte departe de misteriosul şi strălucitul meu model, dar că făceam ceva (dacă se poate numi *ceva)* ciudat de deosebit, accident de care oricine altul decît mine s-ar mîndri, fără îndoială, dar care nu poate decît să umilească adînc un spirit care crede că onoarea cea mai mare a poetului e să îndeplinească exact ceea ce a proiectat să facă“. Pentru ce totuşi poemele lui în proză au încă o circulaţie mai redusă decît poemele lui versificate ? Ele beneficiază de lipsa aparaturii poetice, de lipsa acelui

Scanned with OKEN Scanner

scheletism al versificaţiei, observat cu timpul sub diverse feluri, de lipsa corectitudinii formale (căreia Rimbaud îi va spune „meschină") ; ele sînt cel puţin tot atît de operante, de dense şi expresive, au acelaşi timbru şi aceleaşi motive, participă la o viziune identică de artă şi, înfăţişare cu totul proprie, tehnica li se îneacă într-un fel de lirism de natura fluxului mesmerian. Poate că întrebării noastre i se poate răspunde tot cu prejudecata, de care a mai fost vorba, cu preeminenţa tradiţională a versului asupra prozei. Dar însuşi Baudelaire, cu toate că a mai scris astfel de proze, se va ruga în chiar limba lor necitită încă şi ca şi nerostită să i se dea binecuvîntarea de a face versuri frumoase şi nu poeme în proză : „Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes" ; iar incurabilul versificator, care aspira la rivalitatea cea mai crîncenă cu Hugo, îl va îndemna chiar să prefacă unele poeme în proză în poeme versificate *(Un Hemisphère dans une Chevelure* şi *L'Invitation au Voyage)*. Crease însă genul iniţiat de Maurice de Guérin şi Aloysius Bertrand, după cum formulase teoretic şi estetica versului liber.

5. Rimbaud, în aşa-zisa *Lettre du Voyant (Lettres de la Littérature d'Arthur Rimbaud*, 1931) [1], după un fel de masacru al întregii literaturi franceze, numeşte pe Baudelaire „un vrai Dieu". *Les Illuminations* sînt ieşite din spiritul revoluţionar al autorului lor şi din însumarea experienţei precursorilor. Revoluţia, semn mai întîi al primitivului, al „barbarului", care se trezeşte încătuşat de convenţiile unei societăţi bătrîne, este la el şi o metodă. Aplicată la literatură, această metodă ajută pe poet să-şi îndeplinească singura misiune, exprimarea necunoscutului. Calea pînă la necunoscut este o „lungă, imensă şi raţională *dereglare a tuturor simţurilor*" ; chiar opera informă are dreptul la viaţa estetică dacă e scoasă din-

[1] Strînse şi adnotate de Jean-Marie Carré.

Scanned with OKEN Scanner

tr-o fiziologie nouă ; dar ideilor noi le convin forme noi („Les inventions d'Inconnu réclament de dogmes nouvelles"). *Les Illuminations* conţin notaţiile febrile ale acestei operări asupra lui însuşi, „aplicaţii de calcul şi salturi de armonie neauzite", conştiinţa metodei revoluţionare fiind mereu trează şi exigentă : „Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie" ; sau „Assez vu... Assez eu... Assez connu... Départ dans l'affection et le bruit neufs". Istoria completă a furiei originalităţii Rimbaud şi-o face singur în *Une Saison en Enfer :* după ridiculizarea picturii şi poeziei moderne, cărora le opune „picturile idioate de deasupra uşilor, decorurile, pînzele de saltimbanci, firmele, înluminurile populare, literatura demodată, latina cărţilor bisericeşti, a cărţilor erotice fără ortografie etc.", după reglementarea formei şi a mişcării fiecărei consoane, după iluzia de a fi „inventat un verb poetic accesibil cîndva tuturor simţurilor", recuză totul ca aparţinînd încă acelei *„vieillerie poétique"*, pe care vrea s-o dinamiteze, şi practică halucinaţia, pentru ca în cele din urmă să renunţe la orice fel de literatură : „Am creat toate sărbătorile, toate triumfurile, toate dramele. Am încercat să inventez noi flori, noi astre, noi cărnuri omeneşti, noi limbi. Am simţit chiar că dobîndesc puteri supranaturale. Ei bine ! trebuie să-mi îngrop imaginaţia şi amintirile !" Şi, ca un alt *Qualis artifex pereo,* Rimbaud exclamă : *„Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !"*. Dar nici exemplul prozelor lui Baudelaire, Bertrand şi de Guérin n-a fost mai puţin hotărîtor. Calitatea de undă muzicală şi nuanţa coloristică obţinută prin descompunerea luminii sînt prezente la neobişnuitul emul. Putînd să-l citească, Baudelaire ar fi avut sentimentul reîncarnării, după cum sentimentul altei vieţi proprii îl avusese citind pe Edgar Poe. Astfel, în *Aube,* Rimbaud cîntă în proză :

„J'ai embrassé l'aube d'été !

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché,

Scanned with OKEN Scanner

réveillant les haleines vives et tièdes ; et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruits.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors, je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine où je l'ai dénoncée au coq. A la grand-ville, elle fuyait parmi les clochers et les dômes ; et, courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil, il était midi."

Acestei proze, care e altceva decît proza „poetică" dinainte de proza lui Maurice de Guérin, Victor Hugo însuşi, dacă ar fi putut-o cunoaşte (murise de un an cînd se tipărea), i-ar fi găsit formula versificată, după cum i-o găsise şi celeilalte :

La prose poétique
Est une ornière où geint le vieux Pégase étique.

Niciodată fericirea panteistică nu se exprimase, în literatura franceză, mai dens şi mai armonios. *Les Illuminations* arată însă caracterul organizat din *Aube* numai accidental. Cu Rimbaud, poemul încetează să mai aspire la unitatea clasică, susţinută central de o singură intuiţie. Însăşi ideea de artă, printr-un influx de viaţă care anulează orice calcul artistic, pare că nu mai există. În perioade normale, a căror cursivitate nu cunoaşte suferinţa sintactică, dar de cele mai multe ori în fraze şi în propoziţii dezmembrate, intuiţiile noului poet se produc simultan pe un cer fulgerat din toate părţile, mărind întunericul cu instantaneitatea lor. Impresia e de incoerenţă şi obscuritate. Sîntem cu el „... aux confins du monde et de la Cimmérie" ; sîntem adică nu numai la marginile lumii noastre, dar şi la marginile ţării legendare a întunericului, putîndu-ne aştepta la erupţia din necu-

Scanned with OKEN Scanner

noscut a unei alte lumi şi alte Creaţii. În adevăr, senzaţiile naturiste în felul lui Maurice de Guérin se acopăr de viziuni supranaturale, evocările pitoreşti din Aloysius Bertrand cresc la dimensiunea visului, alunecînd în neidentificabil şi fantasmagoric, iar cîntecul fără cuvinte al lui Baudelaire devine vuiet fermecat. Facultatea logică ni se răsuceşte într-un imens vîrtej de intuiţii, senzaţii şi viziuni, de evocări şi armonii fragmentare (titluri : *Vertige*, *Angoisse*, *Délires* I şi II). Poetul ştie uimirea pe care o va stîrni, dar, „maestru în fantasmagorii", păstrează pentru el „cheia acestei parade sălbatice". Am putea arunca ceea ce se refuză minţii noastre şi totuşi stăruim lîngă un interes imediat, de ordin universal, asistăm la un spectacol fulgurant, neînţeles, dar semnificativ : haos iniţial, în care s-a declarat revolta germenilor, mişcare, devenire, dramatismul unei noi substanţe către noi forme de viaţă, moment de nativitate cosmică. Se înţelege că mijlocul de comunicare al acestei supra-, in-, sau alte realităţi nu va fi un mijloc obişnuit. Poeme întregi, trecute prin nu ştim ce cuptoare, se contractă în cîte o singură frază (seria *Phrases)* : fraza însăşi, prin acelaşi efect de calcinare, se descompune în membre independente, dar vii, ca nişte mîini amputate care ar gesticula încă sau ar mişca totuşi din degete ; abia verbele, în mare număr (*Mystique* : o frază finală de două propoziţii şi alte *cinci* propoziţii, dar *nouă* forme verbale), mai pot crea unele sintagme ; substantivele apar singure, izolate şi suficiente, retrase într-un fel de suveranitate fără Curte ; exclamaţiile abundă ; proză electrică, de o frecvenţă mortală pentru sensul ei :

O douceurs, ô monde, ô musique ! et là, les formes, les soeurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, — ô douceurs ! — et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques... — Le pavillon...

E un ciclon stilistic. *„Plus de mots"*, *„je ne sais plus parler"*, înseamnă şi subliniază poetul în două împrejurări. Pînă să ajungă însă la nimicirea instrumentului de exprimare, el are timp să privească dezastrul sintactic,

Scanned with OKEN Scanner

să identifice unele *membra disjecta* ca versuri posibile şi să le grupeze ; sînt cele dintîi versuri libere franceze :

Les chars d'argent et de cuivre,
Les proues d'acier et d'argent,
Battent l'écume,
Soulèvent les souches des ronces,

Les courants de la lande
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

sau, din a doua şi ultima încercare :

Le mouvement du lacet sur la berge des chutes du fleuve,
Le gouffre à l'étambot,
La célérité de la rampe
L'énorme passade du courant
Mènent par les lumières inanes
Et la nouveauté chimique
Les voyageurs entourés des trombes du val
Et du strom.

Ce sont les conquérants du monde
Cherchant la fortune chimique personnelle ;
Le sport et le confort voyagent avec eux ;
Ils emmènent l'éducation
Des races, des classes et des bêtes, sur ce vaisseau :
Repos et vertige
À la lumière diluvienne,
Aux terribles soirs d'étude.

. . . . . .

6. *Les Illuminations* sînt, aşadar, proze şi versuri. Dintre versuri, cele mai numeroase aparţin tipului de metrică liberată, nu însă în felul romantic, ci după modul depăşit, verlaineian, iar *Marine* şi *Mouvement* sînt poeme

Scanned with OKEN Scanner

în versuri libere. Ediţiile curente clasează totul în părţi distincte, versurile precedînd prozele. Dar, pentru ca versul liber să se fi înfiripat din dezarticularea prozei, e nevoie să ne încredinţăm despre ulteritatea acestei noi forme. În această chestiune, pe date complete cronologice, singurele edificatoare, nu se poate umbla. Manuscrisul a trecut din mînă în mînă [1], timp de treisprezece ani (1873—1886), pînă să se publice în revista *La Vogue*, aşa cum se afla, prozele încadrînd versurile libere ; Gustave Kahn, directorul revistei care îl tipărise, îl dă apoi, pentru întocmirea ediţiei din 1886, lui Félix Fénéon. Acesta primeşte, ca şi Kahn, nu un manuscris paginat de autor, ci un teanc de hîrtii, zice-se, fără nici o ordine, în care posesorii provizorii ar fi creat inextricabilul cronologic ; ca editor, procedează conform manuscrisului şi publicării în revistă, păstrînd în general amestecul prozelor cu versurile libere şi aşezînd versurile liberate tot între proze, dar mai ales la sfîrşitul volumului. Întemeiaţi pe felul cum au apărut în revistă, pe alcătuirea ediţiei „Vogue“ din 1886 (cu o prefaţă de Verlaine) şi pe respectarea aceleiaşi ordini în ediţia „Vanier“ din 1892 (cu o nouă prefaţă de Verlaine şi acum îngrijită numai de el), dar împotriva tuturor ediţiilor ulterioare, care separă prozele, precedîndu-le de versuri, şi împotriva unui bun număr

[1] Sînt patru versiuni, reductibile în fapt la una singură : muzicantul Charles de Sivry, cumnat cu Verlaine, e presupus a fi primit manuscrisul de la Rimbaud ; se ştie că l-a dat apoi lui Louis le Cardonnel, poetul catolic, care, negăsind pe Verlaine, l-a înmînat mai departe unui prieten al său, Louis Zénon sau Zénon Fière, de la care e probabil să fi trecut la Gustave Kahn şi în cele din urmă, prin acesta, la Felix Fénéon (cf. Ed. Paterne Berrichon şi Ernest Delahaye, „Mercure de France“ 1898, ed. Berrichon, „Mercure de France“ 1912, Paul Verlaine, *Les Hommes d'Aujourd'hui*, nr. 318, *Arthur Rimbaud* 1886 şi Edouard Dujardin, *Les Premiers Poètes du vers libre*, 1922). O nepotrivire între versiuni este dacă Charles de Sivry a primit în adevăr *Les Illuminations* de la Rimbaud însuşi sau dacă, date mult timp ca pierdute, le-a „regăsit“, după cum se afirmă în ediţia din 1898. Se crede azi că au fost găsite între manuscrisele rămase de la Rimbaud acasă la Verlaine şi inventariate după divorţul soţilor Verlaine (cf. François Ruchon, *Op. cit.*).

Scanned with OKEN Scanner

de comentatori şi critici [1], credem că versurile libere au fost scrise concomitent cu prozele sau, mai curînd, în urma lor. În aceeaşi convingere avem alături de noi pe Marcel Coulon (*Le Problème de Rimbaud*, 1923). Întemeindu-se pe singurele date certe privind *versurile libere* şi pe date de biografie psihologică, el ajunge la concluzia generală că „iluminaţiile-proze sînt anterioare iluminaţiilor-versuri". Lucrul apărea evident din chiar mărturisirile lui Rimbaud în acel testament literar căruia i-a zis *Une Saison en Enfer*, unde, către sfîrşit, după ce rememorează cu dezgust „nebunia iluminaţiilor-proze", reproduce cîteva poezii, cîteva „romanţe naive" în care spunea literaturii „adio". Am putea trece mai departe, avînd opinia lui Coulon. Versurile libere sînt grupate cu celelalte versuri în ediţiile curente, şi dacă argumentaţia criticului e valabilă şi pentru acestea, deşi nu le menţionează, ele au putut să se constituie din dezmembrarea prozei. Totuşi, aducem dezbaterii încă două posibilităţi de a continua : o contestaţie şi o analogie. În adevăr, chestiunea s-a întunecat prin tot felul de intervenţii. Dar este o întrebare foarte simplă, pe care, între cele compli-

[1] Verlaine, *Oeuvres Posthumes*, 1923 : „De ses vers passés, il (Rimbaud) m'en causa peu. Il les dédaignait et me parlait de ce qu'il voulait faire dans l'avenir et ce qu'il me disait fut prophétique. Il commença par le Vers libre... continua quelque temps par une prose à lui..." etc. Aceeaşi opinie, deşi în contradicţie cu altele tot ale lui Verlaine, o exprimă Paterne Berrichon în ediţiile sale : „Et ce qui nous a décidé à opérer cette séparation, d'ailleurs logique, c'est l'étude approfondie d'*Une Saison en Enfer*..." ; Georges Duhamel, *Les Poètes et la Poésie*, 1914 : „La prosodie, qu'il a éprouvée jusque dans ses plus secrets ressorts, le lasse déjà : il prend avec ce jeu toute liberté ; il devance les réformateurs du symbolisme ; il semble découvrir le vers libre, et puis il écrit en prose" ; François Ruchon, *Op. cit.*, „Les vers ont été écrits entre avril et juillet 1872. La composition des proses, où il a appliqué la Théorie du Voyant, s'étend de mai 1871 à fin 1872..." Henri de Bouillane de Lacoste (*Rimbaud et le Problème des Illuminations*, 1949), expertizînd grafic manuscriptele, ajunge la încheierea că *Illuminations* ar fi scrise după *Saison en Enfer* ; aceasta nu modifică chestiunea derivării versurilor libere *Marine* şi *Mouvement* din prozele cu care se tipăresc de obicei ; dimpotrivă, o confirmă, de îndată ce aceste proze sînt ultimele scrieri ale lui Rimbaud.

Scanned with OKEN Scanner

cate, nu şi-a mai pus-o nimeni. Cine a clasat materialul după criteriul formal : versuri sau proză ? Nu un contemporan şi nici Verlaine, ci Paterne Berrichon, care, sub cuvînt că primele ediţii fuseseră întocmite după manuscrisul răvăşit, distribuindu-l în cele două părţi, a cerut credit pe cuvînt şi l-a obţinut, pentru un rezultat supus, de fapt, cauţiunii. Sprijiniţi şi de Coulon, putem rămîne aşadar la ordinea din *La Vogue* şi din cele dintîi ediţii, în care cronologia intimă, de creaţie, la un suflet instantaneu ca Rimbaud, e mai veridică, nefiind nici contestată de cineva din epocă. În al doilea rînd, avem la îndemînă o analogie, care, aducînd felul ei de lămurire, ne şi scoate din interminabila discuţie, la drumul nostru. Între 1870 şi 1886, poeme în proză au mai scris Le Comte de Lautréamont, Marie Krysinska, Gustave Kahn şi Mallarmé. Despre Lautréamont nu putem şti ce cale ar fi urmat după *Les Chants de Maldoror :* din poeziile lui ni s-a păstrat numai prefaţa, cu care ucide, fără să cunoască acelaşi gest contemporan la Rimbaud şi Tristan Corbière, pe mai toţi confraţii anteriori. Furia lui negatoare ne poate lăsa însă gînditori la noua formă prin care va fi crezut el că se diferenţiază de înaintaşi. Dar Marie Krysinska şi Gustave Kahn s-au exercitat mai întîi în tehnica poemului în proză, independent de procesul formal din *Illuminations*, şi au ajuns apoi, aproape concomitent între ei, dar ulterior faţă de Rimbaud, la tehnica versului liber. E ca şi lege această evoluţie şi, dintre ei, numai Mallarmé i s-a sustras, confirmînd-o totuşi altfel. El practică versul tradiţional, căruia îi aduce şi o consolidare teoretică personală ; cu toate acestea, nu Verlaine, care deschisese ochii epocii mai mult decît oricine asupra posibilităţii noii metrice, este înconjurat de mai toţi tinerii verslibrişti, cum ar fi fost de aşteptat, ci ultimul metrician al tradiţiei, Mallarmé. Un discipol, Jean Royère *(Clartés sur la Poésie*, 1925), afirmă că verslibriştii îl ţineau ca „maestrul lor". Verlaine fusese depăşit ; de la versul său liberat se trecuse ferm la versul liber. Sentimentul depăşirii îi dicta atitudini felurite ; mai întîi

Scanned with OKEN Scanner

glume camaraderești, apoi ironii superioare, bonome și, în cele din urmă, chiar iritație [1].

Mallarmé însă rămîne lîngă ei. Cu poeme în proză de o absolută puritate ca *Le Phénomène Futur* sau *Le Nénuphar blanc*, în care visul refuză realitatea, răsucind sintaxa după ondulația și spiralele proprii, el îi atrage cu o experiență de proză foarte apropiată în teorie de versul liber. Natură problematică și intelectualistă, conjecturează asupra unei „forme... actuale, îngăduind, aceluia care a fost multă vreme poemul în proză..., să sfîrșească în chip... de poem critic", ajutîndu-se cu un artificiu tipografic al semnificațiilor care să divulge „ritmurile imediate ale gîndirii, ordonînd o prozodie" (*Divagations*, 1896). Încercarea o face în *Revue Blanche*, reluînd-o în *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Pînă atunci, în fraze oarecum oraculare, apar unele fragmente plăcute pentru verslibriști : „... orice individ aduce o prozodie nouă". „Remarcabil este", la versul liber, „că, pentru

[1] Cînd face un vers de șaptesprezece silabe, tresare ca de o inadvertență și cere lui Moréas să nu se bucure :

Mon vers n'est pas de dix-sept pieds,
Il est de deux vers bien divers,
Non de sept, non de dix. Riez
Du Distinguo : c'est bon rire. Et c'est meilleur encore, aimer
vos vers.

Altădată, ironic, bonom și poate cumva părintește, admiră „L'ambition du vers libre" ; e o „illusion touchante", iar verslibriștii îi apar ca :

Gais poulains qui vont gambadant sur l'herbe
Avec une sincère gravité !
Leur cas est fou, mais leur âme est superbe.
Gentil vraiment le vers libre tenté.

De la gluma confraternă și ironia superioară va trece însă la manifestări mai puțin reținute și chiar nervoase. Despre simboliști : „Ils m'embêtent, à la fin, les cymbalistes" ; despre versul liber : „Est-ce que Arthur Rimbaud — et je ne l'en felicite pas — n-a pas fait tout cela avant eux ? Et même Krysinska !... Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. À présent, on fait des vers à mille pattes ! Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia. Et surtout *ça n'est pas français*, non, *ça n'est pas français !*" (Jules Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, 1891). Indispoziția și-o manifestase și mai înainte : *Un mot sur la rime* (în *Le Décadent*, martie, 1888).

Scanned with OKEN Scanner

întîia oară în cursul istoriei literare a oricărui popor..., oricine cu jocul şi auzul individual îşi poate compune un instrument, de îndată ce suflă, îl atinge sau loveşte cu ştiinţă" ; alexandrinul, „cadenţa naţională, a cărei folosire, ca a drapelului, trebuie să rămînă excepţională". În sfîrşit, printr-o prietenie intimă şi neîntreruptă cu textele contemporane verslibriste şi prin speculări îndelungi asupra semnificaţiei aparenţelor tipografice, Mallarmé ajunge la estetica paginii-afiş din *Un Coup de Dés...* :

UNE CONSTELLATION
froide d'oubli et de désuétude
partant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation
veillant
doutant
roulant
brillant et méditant
avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre
Toute pensée émet un Coup de Dés.

Pagină-afiş ? E o înjosire. Prefaţa poemului vorbeşte despre „tăcerea" albă din jurul oricărui grup de versuri, despre „subdiviziunile prismatice ale Ideii", despre dispunerea lor ca şi astrală, despre întrebuinţarea gîndirii *à nu*. Într-un asemenea text, în care punctuaţia e înlocuită de arta intervalelor, Paul Claudel (despre *Igitur)* va vedea „o ecuaţie tipografică" [1], iar Valéry „o figură de gîndire" [2]. Şi prefaţa înştiinţează de asemenea : „... tentativa participă, cu neprevăzutul, la urmăririle particulare şi scumpe timpului nostru, versul liber şi poemul în proză. Împreunarea lor se face sub o influenţă, ştiu, străină, aceea a muzicii auzite la concert..." Încît

[1] *Positions et Propositions*, 1929.
[2] *Variété*, II, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

nu pagină-afiş, ci pagină-partitură, constelată de caracterul simfonic al gîndirii, este bizara speculaţie în jurul expresivităţii tipografice. Orice ar fi, întrucît ne interesează, astfel de ieşiri din poemul în proză sînt cu totul asemănătoare cu versul liber. Din sentimentul acestei înrudiri provine răspunsul faimos la ancheta lui Jules Huret, cea mai largă autorizare ce se putea da noului vers: „...il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus". Dimpreună cu verslibriştii, Mallarmé sensibiliza spaţiul, cu care tradiţia separase proza de vers. Experienţa lor, fie că versul aluneca pe prelungirile metricei liberate a lui Verlaine pînă la ţinuta prozastică, fie că li se constituia din ritmuri instinctive şi valori tipografice în marginea finală a poemului în proză, după exemplul lui Rimbaud şi Mallarmé, această experienţă dublă va crea estetica distanţei de la versul tradiţional la proză. În mic şi contemporan, ontogenia acestei forme intermediare de la sfîrşitul secolului trecut repeta filogeneza veacului întreg, de la proza lui Fénelon, Chateaubriand, Michelet şi Lamennais la poemul în proză al lui Maurice de Guérin, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé, precum şi de la versurile lui Hugo şi Musset pînă la măsurile conversative ale lui Verlaine, Laforgue şi Viélé-Griffin. Iar dincolo de poemul în proză şi de versul familiar e *Versul Liber*, joncţiune a dublului proces al versului către proză şi al prozei către vers, pe care l-am schiţat pînă aici, punct genetic propriu-zis al formei noi de expresie, cu cronologia căreia e momentul să începem.

Din ceea ce s-ar mai putea totuşi adăuga la factorii noului vers, exemplul compunerilor simfonice pare mai însemnat. El se încadrează istoriceşte şi doctrinal în ruperea celor mai multe legături ale poeziei cu pictura, în despărţirea totală de sculptură şi în alianţa mai întîi cu melodia şi apoi cu muzica simfonică. Verlaine, care, într-un moment de zel parnasian, strigase: „Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?", ajunge numai după cîţiva ani să vadă cum marmura, atît de public mîngîiată, i se topeşte la piept de căldura inimii, trezindu-se în braţe numai cu biata lui inimă de om;

Scanned with OKEN Scanner

el devine o vioară cu surdină şi chiar un neverosimil Boileau al cîntecului ei în cheie minoră. Iar melodia singură n-a mulţumit toate urechile ; întovărăşindu-se prin wagnerieni ca Mallarmé şi Édouard Dujardin (acesta, director al unei *Revue Wagnerienne*, spectator, dimpreună cu Laforgue, al reprezentaţiilor Wagner la Bayreuth) de valori armonice şi disonanţe expresive, s-a prefăcut în motiv simfonic, ceea ce a impus şi limbajului poetic un alt fel tipografic de organizare, felul versului liber sau al prozei „spaţiate". Dar încadrarea istorică şi doctrinală a regrupării moderne a artelor încalcă atît capitolul influenţei germane, cît şi partea în care vom discuta estetica noului vers. Să rămînem aici, punînd capăt cercetării istorice a originilor.

8. Lăsîndu-ne conduşi în căutarea atîtor izvoare, presupuse în Anticitatea ebraică şi greacă, în Evul mediu, în Renaştere, în plin Clasicism şi în Romantism, ne-am condus singuri în cea mai mare parte a secolului al XIX-lea pînă în epocă. Întrebarea este acum dacă poeţii simbolişti ei înşişi au putut avea cunoştinţă de ele, deşi făceau mare caz de noutatea instrumentului lor. Se pare că în general au ştiut. Format din spirite în revoltă faţă de modèle învechite, dar studioase pînă la a descoperi modele noi, simbolismul a fost o mişcare de scriitori intelectualizaţi cîteodată peste măsura îngăduită. Rafinamentul prin cultură i-a izolat de viaţă pe cei mai mulţi, aplecîndu-i pe unii la un primitivism destul de artificios. Iată un tablou incomplet, dar edificator, asupra cunoştinţelor acestor poeţi despre originile versului liber : A. Rimbaud şi F. Viélé-Griffin ştiau de secvenţa latină, primul fiind un excepţional compuitor de versuri latineşti în clasa de retorică şi declarîndu-şi singur în *Saison en Enfer* plăcerea pentru „le latin d'église", iar al doilea mărturisind, într-o scrisoare către Dujardin (cf. *Les Premiers Poètes du Vers Libre*, 1922), că s-a servit, „de la primele efuziuni lirice, de *versul liber latin*" şi că este „elev al poetului anonim al Serviciului Sfîntului Mormînt" ; Louis Dumur a putut cunoaşte tehnica ditirambului prin A. de Baïf, al cărui sistem ritmic accentuativ şi nu silabic voia să-l

Scanned with OKEN Scanner

reîntinerească (cf. Prefaţa la vol. *Neva*, 1890) ; Gustave Kahn deriva drepturile versului liber dintr-un anumit fel de a declama alexandrinul, dovedind cunoaşterea temeinică a clasicilor *(op. cit.)* ; Rimbaud, Verlaine, Jean Moréas, Viélé-Griffin, Albert Mockel, Stuart Merrill erau iubitori de poezii populare, a căror ingenuitate au căutat să şi-o însuşească (cf. Robert de Souza, *op. cit.*) ; Stéphane Mallarmé, Gustave Kahn, Éd. Dujardin şi Albert Mockel erau wagnerieri şi „orchestrali" ; toţi învăţaseră pe La Fontaine, cu toţii descindeau din romantici, pe care îi cercetaseră cel puţin ca să-i poată nega, cunoşteau pe reprezentanţii poemului în proză şi pe înaintaşii imediaţi, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé ; şi, în sfîrşit, e probabil ca aceştia să fi fost imitaţi şi în formă, de îndată ce mai tinerii pot fi grupaţi în rimbaldişti, verlaineieni şi mallarméişti.

Între faptele cărora le-am impus o succesiune aproximativ istorică sînt, prin urmare, unele — cum este liberarea progresivă a versului tradiţional sau procesul de lirizare a prozei — care pot fi privite ca origini, iar altele — existînd desigur nu mai puţin, fără să fi lucrat însă global asupra spiritului nou, decît incidental şi în cazuri izolate, cum este „secvenţa" sau metrica „neregulată" din La Fontaine — sînt numai antecedente. Dar se înţelege că factorul cel mai important în apariţia unei versificaţii strict individuale, care e concepută să se modeleze după conturul mişcător al sensibilităţii fiecărui poet, să-i împrumute tresăririle şi să se legene în legănările ei, rămîne chiar această sensibilitate, retrasă din deprinderile trecutului şi operînd din adînc, de sub oricîte cunoştinţe. De unde a izvorît aşadar versul liber ? Din toate părţile şi de nicăieri, cam în felul marilor lacuri cu fundul mustitor.

Scanned with OKEN Scanner

CRONOLOGIA VERSULUI LIBER FRANCEZ

1. Sentimentul noutăţii versului liber. 2. Resituarea lui La Fontaine. 3. Marele personalism şi măruntul patriotism al încercărilor de istoricizare verslibristă. 4. Cronologie franceză şi tablou analitic. 5. Concluzia chestiunii.

1. Ajunşi la un punct din care putem privi suma originilor şi antecedentelor, perspectiva versului liber se modifică simţitor. Apariţia noii forme între consecinţe sau ca încheiere a unei deveniri explicabile duce, în acelaşi timp, la o mică pierdere şi la un cîştig apreciabil. Pierderea este în impresia şi, dacă vrea cineva să spună astfel, în farmecul de noutate efemeră, iar cîştigul e în recomandarea versului liber de la legile naturii. Totuşi poeţii simbolişti au preferat acestui fel de a-şi consolida ritmurile senzaţia noutăţii lor. Cunoscînd îndeajuns momentele şi stările literare din care şi-au extras modalitatea versificării, cei mai mulţi, pe cale de enunţ sau de articulare raţională, după temperamente, fie placardînd-o, fie argumentînd-o, au prezentat-o ca noutate absolută. Să renunţăm la pitorescul bogat al celor dintîi, între care Gustave Kahn şi Jean Moréas deţin primele roluri în comedia noutăţii, şi să considerăm pe Édouard Dujardin, reprezentant mai liniştit al aceleiaşi erori. Dujardin este chemat în 1920 să susţină la Sorbona un ciclu de conferinţe despre maeştrii simbolismului. După ce înfăţi-

Scanned with OKEN Scanner

şează auditorilor pe Mallarmé, pe Verlaine şi pe Rimbaud, conferenţiarul se opreşte asupra unui „punct de istorie literară : instaurarea versului liber". Era firesc. Dar, deşi îşi interzice „să lămurească locul versului liber în evoluţia tehnicii poetice", ceea ce arată că recunoaşte oricît de indirect legitimitatea chestiunii, dezvoltările sale şi limbajul îi denunţă sentimentul, de noutate fără istorie, cu care înconjură versul simbolist. Iată cum încearcă să-şi comunice acest sentiment sub formă de piese raţionale. În două părţi ale expunerii, care au devenit două capitole în cartea despre „primii poeţi ai versului liber" [1], se ocupă, în prima, de definiţia şi de aspectul propriu al noului vers, iar în a doua de prioritatea poeţilor care l-au mînuit. Nu ne interesează deocamdată definiţia şi aspectul ; ne interesează stăruinţa de a-l separa de cîteva forme cunoscute care i-ar fi dat o aparenţă de consecinţă, de rezultat evolutiv. Versul liber e diferenţiat astfel, e rupt, dacă ţinem să ne exprimăm mai propriu, de versul liberat şi de poemul în proză, din care provine, precum şi de verset, cu o aplicaţie în definitiv suspectă. Să lăsăm la o parte separaţia de versul liberat, deşi foarte semnificativă ea însăşi, de îndată ce istoricul literar trece cu totul peste derivarea noului vers din forma de care ţine numai să-l separe ; şi să-i examinăm, oricît de sumar, argumentarea cu privire la poemul în proză şi verset. „Poemul în proză — scrie el — are comun cu orice fel de vers, regulat, liberat sau liber, că este compus din picioare ritmice. Orice frază, de altfel, este compusă din picioare ritmice ; numai că aceste picioare ritmice sînt mai mult sau mai puţin ritmate ; ceea ce scriu în acest moment este un total de picioare ritmice *(ce que j'écris — en ce moment — est un ensemble — de pieds rythmiques)* ... Poemul în proză diferă de vers, mai întîi prin aceea că picioarele sale ritmice sînt în general de un ritm mai puţin pronunţat, apoi şi mai ales prin faptul că nu sînt ordonate în unitatea strînsă a versului. Diferenţa este deci mai mare între versul liber şi poemul în proză decît între versul liber şi versul regulat." Sentimentul noutăţii absolute, din ascuns,

[1] V. *supra*, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

este rău sfătuitor. Diferența dintre aceste două forme, dacă se întemeiază pe gradul de ritmicitate și nu pe *natura* lor, susține nu un raționament scrupulos și obiectiv, ci un sofism de tipul „ambiguității termenilor". Din clipa cînd li se recunoaște aceeași natură, ideea de noutate și cu atît mai mult gelozia de această idee e fără rost, în cazul cel mai puțin rău ; în cazul lui Dujardin, e suspectă de sentimentalism. Cît privește versetul, ni se spune că este „un fel de vers liber lărgit, compus el însuși cel mai deseori din mai multe versuri libere strîns asociate, după exemplul versetului biblic". Ne-am putea socoti mulțumiți. Tot ce se mai adaugă e de prisos. Dacă versetul e „un vers liber lărgit", deosebirile dintre ele nu pot semnifica nimic profitabil pentru chestiunea noastră. Se va fi observat însă și aici intervenția sentimentală ; nu versul liber este un fel de verset restrîns, ceea ce ar fi fost mai firesc, mai conform cu istoria acestor forme, ci, dimpotrivă, versetul e un fel de vers liber, nonsens istoric, care reflectează aceeași grijă secretă și plăcere de a prezenta verfificația simbolistă ca noutate proprie. Capitolul următor ne lămurește complet asupra punctului de vedere, din care purcede întreaga lucrare, numai prin titlu : se numește „Invenție". Versul liber este prin urmare, după Dujardin, ca și după Kahn, de care se deosebește numai prin metodă și moderație, cînd „invenție", cînd „descoperire", chiar dacă o consideră, în concluzie, ca faptă comună a primei generații simboliste. Au ceva clasic în ei acești revoluționari francezi care au vrut să izoleze noul vers cu aceeași veche energie a separării genurilor.

2. Dar mai stînjenitor decît orice pentru ideea lor de noutate absolută era antecedentul metricei neregulate a lui La Fontaine. Împrejurările i-au scutit însă de această nouă bătălie. S-a întîmplat ca înșiși cercetătorii neinteresați să distingă net între versul neregulat al fabulistului și versul liber. Vigié-Lecocq (*op. cit.*) răspunde celor ce puteau gîndi de atunci că La Fontaine ar putea fi „strămoșul" metricei simboliste : „... nu e nimic adevărat. Fabulele sînt scrise în versuri inegale, neregulate, dar

Scanned with OKEN Scanner

toate au un ritm cunoscut şi clasic, au rime corecte şi rareori dublate ; La Fontaine nu s-a aventurat niciodată în versuri de 9 şi de 11 silabe, de un ritm mai instabil decît măsurile tradiţionale ; sub aparenta nepăsare a frazei muzicale se ascund adesea strofe de 4 sau de 6 versuri combinate după legile prozodice ale timpului". Într-o pledoarie pentru noul vers şi pentru Gustave Kahn, Henry Béraud *(L'Héritage des Symbolistes,* 1906) adaugă : „Cît despre La Fontaine, forma lui practică este departe de a fi *liberă.* Versul lui vioi şi glumeţ este în general foarte cuminte şi, dacă duce la ceva, mi se pare că duce la uşorul vers-cuplet al lui Béranger, făcînd bineînţeles toate rezervele asupra felului de a se folosi de el." Chiar prozodişti dintre cei mai clasicizanţi, ca Jules Romains şi G. Chennevière *(Petit Traité de Versification,* 1924), nu înţeleg să despartă nici formal pe fabulist de epoca sa : „... prozodia întrebuinţată de La Fontaine... nu comportă ca element special de *libertate* decît felul de grupare a versurilor şi distribuirea rimelor. Mai tot timpul, La Fontaine nu se sileşte nici să construiască strofele exact, nici să grupeze versurile în serii prelungite, de un acelaşi metru. Dar, pentru rest, se conformează riguros legilor tradiţionale. Fiecare vers, considerat singur, este un vers regulat şi, chiar în succesiunea versurilor, urechea este condusă în aşa fel, încît identifică fără cazne fiecare tip de vers regulat (alexandrin, octosilab etc.) în momentul cînd se prezintă. Să adăugăm că o analiză mai adîncită descoperă în prozodia lui La Fontaine o textură fie de juxtapuneri sau de întrepătrunderi de strofe felurite, fie de mici pachete de versuri egale, care servesc ca legătură sau tranziţie metrică. Nu este deci surprinzător că *versul liber* al lui La Fontaine nu deconcertează urechea, cum face versul liber modern. În sfîrşit, nu trebuie să se ignoreze că tehnica lui La Fontaine formează o excepţie care nu-şi datorează strălucirea decît geniului poetului. Libertăţile lui sînt de un ordin general, care este al veacului său, şi n-a fost niciodată vorba să se facă din ele o aplicaţie universală." Istoricii literari, în sfîrşit, sînt de aceeaşi părere : Paul Fort şi Louis Mandin *(op. cit.)* precizează la rîndul lor :

Scanned with OKEN Scanner

„La Fontaine a compus fabulele în metrici felurite, de douăsprezece silabe cel mult, numai de trei silabe cîteodată... Nu trebuie să luăm aceste versuri ale fabulistului nostru ca versuri libere. Sînt versuri perfect clasice, deoarece La Fontaine nu întrebuinţează decît metrice tradiţionale şi observă toate legile versificaţiei, cărora li se conformau poeţii de la Malherbe : măsură silabică, cezură fixă, rimă pentru ochi, alternanţa rimelor feminine cu cele masculine, prescripţia hiatului etc. În rezumat, se poate zice că La Fontaine făcea foarte liber versuri clasice.“ Ca să nu întîrziem mai mult decît e necesar, observăm că ceea ce se obiectează în principal situaţiei lui La Fontaine de precursor al versului liber este fizionomia clasică a versului, uşor de recunoscut dacă îl izolăm. Dar versul izolat nu mai e vers. Poate fi un fragment ritmic de frază ; poate fi de asemenea un proverb mai organizat ca sonoritate ; poate fi orice, dar nu un vers. Rîndul de cuvinte pe care îl numim astfel arată locul de unde a fost rupt şi „întors“ : e singurul lucru, afară de ritm, esenţial. Iar ca să putem aprecia „întoarcerea“, avem nevoie de cel puţin două rînduri ritmice. La Fontaine nu „întoarce“ versul numai cînd bate metronomul douăsprezece sau opt tacturi, ci adesea şi după zece, după şapte, după şase, patru, trei şi chiar două bătăi. Este adevărat că baza metrică a fabulelor poate fi redusă la combinaţia fundamentală de dodecasilabi cu octosilabi în serie ; dar *Le Loup et l'Agneau*, construită pe acelaşi temei prozodic, se complace în cîteva variaţii deca- şi heptasilabice, una fiind de 4, iar *Les Grenouilles qui demandent un Roi* îşi modifică însăşi baza, care este de 12/7, agrementată cu variaţii octosilabice. Exemplele de alternări mai surprinzătoare decît acestea abundă :

C'est promettre beaucoup : mais qu'en sort-il souvent ? $\left(\frac{12}{2}\right)$
Du vent.

*

Même, il m'est arrivé quelquefois de manger $\left(\frac{12}{3}\right)$
Le berger.

*

L'homme au trésor arrive, et trouve son argent
Absent. $\left(\frac{12}{2}\right)$

*

Deux bellettes à peine auraient passé de front
Sur ce pont. $\left(\frac{12}{3}\right)$

*

La perfidie descend tout droit
A l'endroit
Ou la laie était en gésine. $\frac{8}{\left(\frac{3}{8}\right)}$

*

Mon ami, disait-il souvent
Au savant,
Vous vous croyez considérable $\frac{8}{\left(\frac{3}{8}\right)}$

*

La cigale ayant chanté
Tout l'été $\left(\frac{7}{3}\right)$

Şi varietatea măsurilor devine în context mai evidentă, prin baza metrică de 12/8 a mai tuturor fabulelor, precum şi prin absenţa ideii de strofă. Unii comentatori vorbesc de strofele disimulate ale lui La Fontaine. Lucrul poate fi adevărat, dacă se ia în seamă numai combinaţia de bază ; măsurile însă de 10 silabe şi mai mici, afară de cele octosilabice, nu revin în vederea nici unei simetrii ; ele nu sînt folosite ca să alcătuiască o strofă, ci să întrerupă, poate, o monotonie posibilă. În orice caz, văzute în contextul de alexandrini şi octosilabi, aceste distrageri de la ritmica generală dau fabulelor un aspect *liber*. Încît s-ar putea admite concluzia lui Paul Font şi Louis Mandin că La Fontaine „făcea foarte liber versuri clasice", dacă, în perspectiva simboliştilor asupra trecutului, n-ar fi apărut tot ca versuri „clasice" făcute „foarte liber" şi versurile romantice, pînă la cele inclusiv ale lui Verlaine. Şi atunci devine de neînţeles să se aplice aceeaşi formulă atît lui Hugo, Musset, Banville sau Verlaine, care, nepărăsind niciodată ideea de strofă, alcătuită din reveniri de unităţi simetrice, au păstrat contactul neîntrerupt cu pro-

zodia tradiţională, cît şi lui La Fontaine, pe care aceeaşi prozodie a ritmurilor îl simte jucîndu-i-se pe margini. Între versul clasic şi versul liber nu mai există nici o formă intermediară general admisă decît versul „liberat" al romanticilor şi al lui Verlaine. Cum vom numi, decît „liber", pe al lui La Fontaine, care, sub aspect metric, depăşeşte singura formă intermediară ?

La aceeaşi denumire ne decide şi funcţia estetică a versurilor mici din fabule. Ele au întotdeauna un fel de a sări în ochi, fiind puse în valoare de contrastul cu versurile anterioare şi posterioare, de intervalele care le încadrează, de „albul metric" care le separă. Expresia aceasta e a lui Paul Claudel (*op. cit.*) în comentarul lui *Igitur* de Mallarmé. Şi n-am întrebuinţat-o întîmplător : Mallarmé a dus la ultima consecinţă, în două poeme în proză *(Un Coup de Dés* şi *Igitur)* tehnica expresivităţii „intervalurilor" şi „alburilor". E ceva similar şi în tehnica fabulistului, deşi numai ca embrion. La Fontaine dă aceste alte întorsături versului obişnuit, creează impresia ritmică de neaşteptat, fiindcă are să exprime o nuanţă deosebită, asupra cărora doreşte să atragă atenţia. Atît de comentatul monometru din versurile

Même, il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger

a putut părea lui Chamfort [1] „escamotarea", în cîteva silabe iuţi, a unui grav păcat, iar lui Grammont, dimpotrivă, scoaterea în relief a păcatului. Oricare ar fi interpretarea justă, fapt este că monometrul în chestiune împlineşte o funcţie estetică. Întoarcerile neaşteptate ale versurilor sînt, prin urmare, comandate de nuanţa nouă a ideii poetice. Dar aceasta nu înseamnă a face însăşi teoria versului liber şi a aşeza pe fabulist în locul lui de „strămoş" al verslibrismului ? Faţă de opinia comună, care, după cum s-a văzut, îl izolează fără îndreptăţire de cei care îi vor semăna, situarea lui ca premergător era necesară.

Studiat în şcoli şi combinat cu factorii reali ai versului liber, La Fontaine a lucrat efectiv asupra spiritului

[1] În Maurice Grammont, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

verslibriştilor francezi, chiar dacă nu i s-a resimţit influenţa. E de menţionat totuşi cazul a doi poeţi, care, fie şi în treacăt, îi recunosc exemplul. Albert Mockel, într-un manuscris pus la dispoziţia lui Henry Béraud (*op. cit.*), îşi autorizează libertăţile formale de la conduita de versificator a fabulistului, „singurul care, printre acei literatori iluştri, rînduiţi sistematic în jurul lui Ludovic al XIV-lea, a avut curajul să arate cu naturaleţe un simplu poet francez" ; iar Viélé-Griffin (*Deux mots* în *Entretiens Politiques et Littéraires*, 1891), precizînd că n-a simţit nevoia să depăşească alexandrinul, adaugă : „... în complicitate cu La Fontaine şi cu alţi cîţiva, n-am simţit nevoia nici să ne amplificăm fiecare respiraţie pînă la această limită extremă". Mai hotărîtoare decît discriminările, pe care le-am respins, şi decît oricare altele ni se par cuvintele de recunoaştere ale celor doi poeţi, dintre care al doilea este şi unul dintre maeştrii versului liber francez. Ar fi fost destul să ne referim la ei, dacă situarea lui La Fontaine faţă de noul vers n-ar fi fost de asemenea cerută de o eventuală cronologie verslibristă europeană.

3. Cronologia franceză se mai împiedică de încă două atitudini : un mare personalism şi un mărunt patriotism de ordin istorico-literar. Dacă ideea de noutate fără precedent, la Dujardin, se disimulează sub aparenţe raţionale, la alţii se dezvoltă într-un personalism cîteodată rizibil [1]. Indicaţiile lor de ordin istoric, provenind de la militanţi din primul ceas al noii forme, pe care au resimţit-o ca „descoperire", ca bază a unei reputaţii imediate sau a unui spor de reputaţie, se cuvin suspectate în însuşi principiul lor. Îndeosebi Gustave Kahn, pe cale de con-

[1] Édouard Dujardin produce trei mărturisiri : I. După spusele lui Moréas, Kahn ar fi primit de la el un poem în versuri libere pentru revista *La Vogue*, dar îi amînă publicarea şi confecţionează peste noapte ceva similar, introducîndu-şi improvizaţia în revistă, ca să cîştige pasul ; II. „Moréas şi Kahn se priveau pieziş şi fiecare dintre ei, la cafenea, îşi avea în buzunar poemul său în versuri libere, gata să-l scoată ca pe o armă şi să-l pună sub nasul celuilalt" ; III. Cea de-a treia repetă într-un fel mărturisirea dintîi, prezenţa lui Moréas în toate trei nu le acordă nici o valoare. El însuşi suferea în aceeaşi măsură de infecţia priorităţii verslibriste.

Scanned with OKEN Scanner

vorbiri particulare, interviuri, scrisori, articole amicale, studii şi prefeţe repetate la operele proprii, printr-o neobosită, dar foarte obositoare, oricît de amuzantă, operă de propagandă scrisă şi orală, atît în Franţa, cît şi în afară, a depus cea mai înverşunată silinţă să-şi breveteze „invenţia". Şi, pentru un timp, a reuşit în modul cel mai neglorios. În primii ani ai simbolismului, poeta Marie Krysinska, autoare de poeme în proză, pe care în volum, după aprinderea discuţiilor, le regrupase în versuri libere, revendica titlul de iniţiatoare ; Kahn însă o acuză că i-ar fi cunoscut pe cale particulară manuscrisele lui, pierzînd din vedere că poeta la data în chestiune nu scrisese decît poeme în proză. Dar un fapt ceva mai grav ne comunică tot Dujardin. În revista lui Kahn, *La Vogue*, apar primele versuri libere simboliste sub semnătura lui Arthur Rimbaud, istoricii literari înregistrează data, care se impune de asemenea lui Édouard Dujardin chiar în 1922, cînd îşi tipăreşte conferinţele de la Sorbona. Între timp, revista va produce un articol „amical", în care, despre cele două poeme *(Marine* şi *Mouvement)* ale lui Rimbaud, se spune că directorului publicaţiei, unde se tipăriseră, adică lui Kahn, i-au făcut impresia de scrieri în proză ; că această proză cuprindea „cîteva elemente ritmice", care, din plăcerea lui Kahn, au fost scoase „în relief", totul primind de la el „dispoziţia tipografică de la care le venea înfăţişarea de bucăţi în versuri". Urîta intervenţie se reduce, în fond, la nemulţumirea lui Gustave Kahn de a fi fost numai cel de-al doilea poet simbolist care a publicat versuri libere. Plăcută nu-i era nici prezenţa între primii verslibrişti a prietenului, mort tînăr, Jules Laforgue ; va declara deci, în prefaţa versurilor proprii, că prietenul, care nu mai putea vorbi, îi „cunoştea teoriile" încă din 1880 [1]. Dar susceptibilitatea de iniţiator unic, manifestată fără nici o reţinere, deşi a putut influenţa pe unii cercetători, i-a strîmbat portretul moral, poetul fiind azi unul dintre cei mai necitiţi

[1] André Beaunier (*La Poésie Nouvelle*, 1902) şi mai ales Henri Béraud *(op. cit.)* îl vor crede pe cuvînt. Şi nu vor greşi, fiindcă Laforgue însuşi recunoaşte într-o scrisoare că în 1881 se îndrepta către o prozodie „kahnesque" (cf. François Ruchon, *Jules Laforgue*, 1924).

Scanned with OKEN Scanner

simboliști. Trebuie să fie însă oarecum înțeles, pentru că boala avea un caracter endemic. Foarte rari sînt poeții din acea perioadă care să-și fi mărturisit un model. Și apoi, după cum observa în cele din urmă Dujardin, „această reformă a instrumentului poetic (legată necesar de reforma gîndirii poetice), deși inaugurată de Rimbaud, n-a fost mai puțin opera lor comună". Ce s-ar mai putea zice de Catulle Mendès ? El n-a participat sub nici o formă la apariția noului vers. Totuși, mai tîrziu, fiind însărcinat oficial să întocmească o situație a poeziei franceze (*Rapport sur le Mouvement Poétique Français de 1867 à 1900*, 1903) și adus de apariția versului liber să menționeze pe autorii de poeme în proză, își amintește : „Eu însumi, dacă îmi aduc bine aminte (își amintește foarte bine, *n.r.*)..., am scris la nouăsprezece ani stanțe de proză ritmată, ici și colo asonantă, cu fraze revenind ca refrenele ; și avea din plin pretenția să fie aproape versuri libere...[1]. Dar erau numai niște mici jocuri ale spiritului, recreații între adevăratele poeme și care nu aspirau de loc să răstoarne arta poetică franceză. Cine ar fi spus că o școală se va naște dintr-o glumă („naîtrait d'une amusette") ?" Cînd însuși Mendès e dispus la atîta bunăvoință față de sine, severitatea față de Kahn, care a jucat unul dintre primele roluri în practica și teoria noului vers, își pierde îndreptățirea.

Cu autorul raportului oficial, atingem ultimul neajuns al cronologizării versului liber simbolist. Unele date sînt trecute cu vederea sau interpretate părtinitor, dintr-un explicabil, deși mărunt patriotism istorico-literar. Momentul cultural francez de la 1885 era cosmopolit. Între scriitorii francezi, aparținînd îndeosebi nordului Franței și avînd origini etnice îndepărtate și eteroclite, vociferau mai ales străinii cu adevărat. Acesta e cazul polonezei Marie Krysinska. După cum se știe, Krysinska ținea cu orice preț să treacă drept inițiatoarea versului liber francez. Ea publicase prin 1882—1883 (în revistele *Chat Noir*, *l'Événement*, *Vie Moderne* și *Libre Revue*) poeme în proză, al căror sfîrșit putea să semene a versuri libere,

[1] Se face aluzie la volumul *Histoires amoureuses* (1860), urmat de poeme în proză.

Scanned with OKEN Scanner

cum le va şi transcrie autoarea pentru volumul *Rythmes Pittoresques* din 1890. Cu alte cuvinte, pînă să-şi dea seama, prin campania şi practica de mai tîrziu a altora, de noua tehnică, ea refăcuse oarecum, pe seama sa, experienţa trecerii de la poemul în proză la versul liber. Cunoscuse, în manuscrisul care circulase prin cafenele şi redacţii (v. *supra*, p. 50), *Les Illuminations* ale lui Rimbaud ? Lucrul nu se mai poate şti. Fapt este însă că Marie Krysinska, la o dată interesantă, constrînge rîndul de proză lirică la aparenţa unui vers nesupravegheat şi „liber". Ceea ce recunoaştem lui Rimbaud ar fi, prin urmare, de neînţeles să se nege poetei, oricîtă deosebire ar arăta înzestrarea lor şi oricît, mai ales, ar fi vorba de un francez şi de o poloneză. În orice caz, data primului ei volum, dacă nu a publicării în reviste, rămîne menţionabilă. Cel de-al doilea străin, zgomotos ca şi Krysinska, dar mult mai gesticulant, era Della Rocca de Vergalo. Acest peruvian tipărise în 1880 volumul *La Poétique Nouvelle, Manuel théoretique* (sic !) *du vers libre*, cu un pronunţat caracter de manifest. Reforma preconizată de el consta din suprimarea, ca „artificiu tipografic", a majusculei la începutul fiecărui vers, din recomandarea procedeului inversiunii atît gramaticale cît şi logice, din rimele numai masculine sau feminine fără alternanţă, din tratarea lui *e* mut ca în adevăr mut, oricare i-ar fi poziţia, din acceptarea hiatului şi din gruparea versurilor de 9, 11, 13 şi mai multe silabe, cu cezură „vergaliană", adică mobilă, în strofa numită „nicarină". Nimic extraordinar : toate punctele reformei fuseseră aplicate de Rimbaud şi Verlaine fără vociferări teoretice. Numai versul impar al noului reformator s-ar fi deosebit de al lui Verlaine prin mobilitatea cezurii de la vers la vers, cum se putea observa în *Le Livre des Incas* (1880). Mai interesantă, deşi fără ecou în epocă, rămîne atitudinea lui teoretică. Ca de pe o estradă, el e pus de temperamentul propriu a se adresa tinerilor poeţi şi viitorimii cu accente revoluţionare : „... compuneţi versuri nicarine, adică *versuri libere* şi mîndre !... sub dezordinea aparentă, ritmul nu subzistă mai puţin... ; acest vers e progresul, e reforma, e revoluţia. Ne trebuia

Scanned with OKEN Scanner

o lume nouă, o viaţă nouă, şi noi am găsit toate acestea..." în strofa, bineînţeles, nicarină ! Ridicolă, atitudinea aceasta nu era însă fără nici o putere de sugestie. Cronologia versului liber, în datele ei teoretice cel puţin, nu poate trece cu vederea o atitudine, numai fiindcă era a unui peruvian. Catulle Mendès, acoperindu-şi iritaţia cu privire la provenienţa etnică discutabilă a celor mai mulţi simbolişti, se răzbună simbolic pe „locotenentul de artilerie din armata peruviană, născut la Lima" şi „exilat din ţara sa", pe Della Rocca de Vergalo : „... fiindcă era Peruvian, puse bazele unei poezii franceze, declarînd categoric că, de azi înainte, poezia noastră sau va fi vergaliană, sau nu va mai fi. Străinii aceştia nu se îndoiesc de nimic" ; nefiind mulţumit cu atît, adaugă : „...nu trebuie să acordăm prea multă atenţie inventţiunilor nicarine ; ceea ce se poate spune despre ele n-are decît interesul unei anecdote distractive ; şi foarte stimabilul Della Rocca de Vergalo este un om excelent, puţin cam ridicol, înverşunat, ca mulţi străini, să transporte în limba noastră regulile prozodice şi chiar pe cele de gramatică ale limbii lui natale". Micul şovinism literar, regretabil pentru un istoric literar, izbea aşadar în simboliştii francezi a căror origine etnică nu era destul de clară. Peruvianul Della Rocca de Vergalo e numai caricatura spiritului antitradiţional şi, într-o măsură, antifrancez simbolist. Despre Marie Krysinska, istoricul literar, corectîndu-se ca ton, mai amabil faţă de o femeie, dar rămînînd cu mişcarea de a minimaliza contribuţia unei străine, se întreabă dacă „faisait-elle bien exprès, tout à fait, de s'exprimer en cette forme", dacă nu cumva imita „strofele traduse din Heine (de Gérard de Nerval, *n.r.*), care păstrează ceva ritm în versiunea franceză şi oarecare aer de măsură în dispoziţia tipografică" [1].

[1] Cf. Georges Rodenbach, *La Poésie Nouvelle, A propos de décadents et symbolistes,* în *Revue Bleue,* 1891. Opinia că Marie Krysinska ar fi fost o precursoare, în afară de Rodenbach, şi mai ales de ea însăşi, care folosea toate împrejurările ca să-şi impună precedenţa, o avusese de asemenea Charles Maurras : „D-na M. K. a încercat acum opt ani versul liber, cînd nici unul dintre poeţii de azi nu se gîndise la aşa ceva" (în *L'Observateur Français,* 16 noiembrie 1890). Exces de curtoazie.

Scanned with OKEN Scanner

Indulgent cu sine pînă la sentimentul de a fi un precursor, binevoitor chiar cu — azi — necunoscutul A. de l'Étoile şi cu nu mult mai cunoscuta Judith Gautier, conaţionali, cărora li se face, firește, un loc nediscutat în aprecierea şi pregătirea versului liber, Mendès încheie despre „tînăra poloneză" : „Marie Krysinska ar face bine să nu mai pretindă la gloria de a fi fost o novatoare".

Această atitudine a celui dintîi istoric al simbolismului se va transmite şi altor istorici mai tîrzii ai aceleiaşi perioade. Lui André Barre *(Le Symbolisme, Essai historique...*, 1912), contaminîndu-se de acelaşi mărunt patriotism, i se pare potrivit să spună despre Della Rocca de Vergalo, pe lîngă cele ce afirmase Mendès, că „nu e un francez care în mod deliberat să fi vrut să modifice alexandrinul", că e „un exotic care, din orgoliu naţional, a crezut că geniul francez va străluci de o nouă lumină dacă va ajunge să-i facă el o transfuzie de sînge peruvian" [1], iar despre „încercările" Krysinskăi că „sînt expresia instinctivă şi de loc teoretică a unei îndoite nepăsări, de femeie şi de Slavă". Micul patriotism iniţial va face pe toţi istoricii literari ulteriori să-i adopte concluziile. Chiar Édouard Dujardin, a cărui sforţare la obiectivitate, ca participant la instaurarea versului liber, nu poate fi îndeajuns de lăudată, numeşte pe Marie Krysinska, numai ca s-o scoată din cronologia care totuşi o cuprinde, iar pe Della Rocca de Vergalo, cunoscînd probabil atitudinea lui Mendès, nici nu-l menţionează [2]. Altfel, seria de date stabilită de Dujardin rămîne valabilă şi este fundamentală pentru tabloul cronologic pe care îl dăm [3]. Iată-l :

[1] Altă adeziune la aceeaşi atitudine este la Jean Dornis *(La Sensibilité dans la Poésie Française, 1885—1912*, 1912).

[2] O schiţă incompletă, deşi recentă, a datelor mai însemnate în cronologia versului liber se află de asemenea în Henri Morier *(Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 1961).

[3] Între alte deosebiri faţă de tabloul alcătuit de Édouard Dujardin, tabloul nostru nu cuprinde poemele dramatice şi traducerile din Walt Whitman. Poemele dramatice, cum este *Ancaeus* de Viélé-Griffin, ne-ar fi silit să privim în întregime sectorul operelor teatrale, scoţîndu-ne într-un fel din preciziunea datelor. Chestiunea nu este însă neinteresantă. De asemenea, n-am găsit cu cale să înregistrăm nici traducerile din poetul american. Ar fi însemnat să implicăm şi traducerile anterioare din acelaşi poet, publicate (după indicaţia lui Léon Bazalgette dată lui Dujardin) cu aproape două-

Scanned with OKEN Scanner

4. 1) Jean de La Fontaine : *Fables*, 1668. Pentru motive dintre care am arătat cîteva (v. *supra*, p. 60—65) şi spre deosebire de cei mai numeroşi cercetători, considerăm pe fabulist ca autor de versuri libere. [1]

2) Victor Hugo : *Contemplations*, 1856. „Există cîteva versuri libere, observă Rémy de Gourmont în *Esthétique de la Langue Française*, intercalate în poemele lui Victor Hugo", şi citează :

Ce qu'on prend pour un mont est une hydre ;
Ces arbres sont des bêtes ;
Ces rocs hurlent avec fureur ;
Le feu chante ;
Le sang coule aux veines de marbre.

Dreptul de a figura în acest tablou li se întemeiază pe precedenţă faţă de tot ceea ce urmează, dar şi pe analogia cu versurile de la nr. 5.

zeci de ani înainte, prin diverse reviste ; iar aceste prime traduceri nu ne-au stat la îndemînă. Şi apoi, dacă ne-am fi decis totuşi într-un fel, ar fi trebuit cu atît mai mult să mergem dincolo de ele, la traducerile lui Gérard de Nerval din Goethe şi Heine, despre care s-a şi spus că au avut oarecare rol în orientarea formală a cîte unui nou scriitor. Ca şi în cazul sectorului teatral, cercetarea mai atentă a traducerilor poate fi profitabilă. Dar am făcut anumite adăugiri, credem, mai semnificative, după cum am introdus autori omişi, regrupînd totul ca să reflecteze punctul nostru de vedere. Dintre teoreticienii omişi, numele cel mai surprinzător că a putut fi trecut cu vederea de Dujardin, nume care introduce în epocă un punct de vedere mai substanţial decît al lui Della Rocca de Vergalo şi anterior faţă de al lui Gustave Kahn, este Jean-Marie Guyau. Fără a fi pus problema noii versificaţii în termenii ei proprii, Guyau o sugerase contemporanilor printr-un eseu, în 1884, despre oboseala şi, în definitiv, îmbătrînirea metrului clasic (v. *supra*, p. 33). Contribuind astfel cel puţin la atmosfera disputantă de epocă, eseul filozofului-poet îşi are dreptul său în dezbaterea chestiunii. Este adevărat că dispariţia versului tradiţional, ca unitate silabică izomorfă, fusese întrevăzută şi discutată de mulţi alţii şi cu mult mai înainte. „Aproape toate subiectele de controversă ale criticilor şi poeţilor de azi, afirmă Hugo P. Thième (în *Essai sur l'Histoire du Vers Français*, 1916), ca şi ale celor de acum douăzeci şi cinci de ani, fuseseră aproape sleite, din toate punctele de vedere, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea... Controversele atît de fierbinţi pe tema... versurilor libere, sau într-un cuvînt a versului simbolist sau decadent, n-au adus decît foarte puţine idei chiar faţă de discuţiile perioadelor precedente... Prévost, în 1796, şi Longue, în 1737, sînt primii pro-

Scanned with OKEN Scanner

3) Arthur Rimbaud : *Marine* şi *Mouvement* în manuscrisul *Les Illuminations*, 1874. Data poate fi contestată ca neştiinţifică. Certe sînt numai datele publicării. Dar în cazul rarisim al „iluminaţiilor" lui Rimbaud e contestabilă data „ştiinţifică" propriu-zisă. Manuscrisul, dat lui Charles de Sivry sau, mai probabil, lui Verlaine (v. *supra*, p. 50), a rătăcit din scriitor în scriitor, din redacţie în redacţie şi din cafenea în cafenea timp de treisprezece ani, în lipsa autorului, devenit interpret de circ, marinar şi negustor peste mări şi ţări. O altfel de publicitate, nu mai puţin efectuală decît a tiparului, susţinută de noutatea şi de valoarea operei, ca şi de legenda autorului, dă consistenţă datei cînd manuscrisul a fost înstrăinat. Se ştie că, de Verlaine, Rimbaud se desparte definitiv, ca şi de literatură, în 1873, iar pe Charles de Sivry îl întîlneşte la Stuttgart abia în 1875. Presupunerea cea mai serioasă este că manuscrisul a fost dat lui Verlaine. Aceasta nu s-a putut întîmpla decît cînd între ei existau încă legături literare. De aci anul 1874, cînd manuscrisul a început să circule, adică să se publice pentru aceia în care putea să suscite un interes, dacă nu să exercite o influenţă. Mica odisee a operei lăsate în voia soartei coincide cu perioada de ecloziune a noului vers în mai multe spi-

punători ai unui stil nici proză, nici vers, ai unei proze cadenţate („nombreuse") şi ai unui vers nerimat, cu număr indefinit de silabe, cum îl practică simboliştii... În realitate, parcurgînd aceste tratate din secolul al XVIII-lea, sîntem surprinşi descoperind cît de savant şi de complet fuseseră discutate de atunci problemele care se considerau ca noi între 1880 şi 1910, şi cît de puţin li s-a mai adăugat după aceea, cu excepţia domeniului foneticei." Aceste afirmaţii atît de categorice par a zădărnici interesul pentru orice cronologizare de epocă a teoriei versului liber. Numai însă că nici un contemporan, care a participat la dezbatere sau care a practicat noul vers, nu se referă nici la Prévost sau Longue, nici la alţii ca abatele Du Cerceau (*Dialogues...*, 1730) sau A. S. Israilh (*Querelles Littéraires*, 1861). Opiniile tuturor acestora şi ale altora menţionaţi de Thième, rămînînd necunoscute inovatorilor simbolişti, n-au putut lucra probabil în nici un fel asupra concepţiei lor verslibriste. De aceea, ele nu au valoarea *istorică* a intervenţiei contemporane a lui Guyau, deşi o depăşesc teoretic.

[1] Anterior faţă de La Fontaine ar fi A. de Baïf cu ditirambul său (v. *supra*, p. 13), în care conştiinţa libertăţii ritmurilor este evidentă ; Baïf însă cultivă cu timpul numai versul cantitativ al anticilor.

Scanned with OKEN Scanner

rite contemporane deodată. Tabloul nostru cuprinde de altfel şi datele tipăririi.

4) Della Rocca de Vergalo : *La Poétique Nouvelle, Manuel théoretique du vers libre* şi *Le Livre des Incas*, 1880. Atitudinea, gestul revoluţionar şi arborarea termenului de „versuri libere" impun menţionarea datei.

5) Arthur Rimbaud : *Marine* şi *Mouvement (Les Illuminations)* în revista *La Vogue*, nr. 6 şi 9, 1886. După lectura „Iluminaţiilor", Mallarmé ar fi strigat : „On a touché au vers !", şi citeşte cu glas tare, însemnînd tăieturile noului vers posibil, cîteva proze fiicei sale, Geneviève (cf. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, vol. II, 1942).

6) Gustave Kahn : *Intermède*, în *La Vogue*, nr. 10, 11 şi 1 (II) 1886.

7) Jules Laforgue : *L'Hiver qui vient* şi *La Légende des trois cors*, nr. 5 (II), 1886.

8) Arthur Rimbaud : *Les Illuminations* în volum, 1886.

9) Jean Moréas şi Paul Adam : *Jubilé des esprits illusoires*, în *La Vogue*, nr. 2 (III), 1886.

10) Jean Moréas : *Ah ! pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du roi ?*, în *La Vogue*, nr. 4 (III), 1886.

11) Jules Laforgue : *Sur une défunte*, în *Revue Indépendante*, nr. 1, noiembrie 1886.

12) Gustave Kahn : *Les Palais Nomades*, vol., 1887. Dacă primele versuri libere, publicate sub o formă sau alta în perioada simbolistă, sînt ale lui Rimbaud, primul volum este acesta, al lui Gustave Kahn. În cuprinsul lui, se poate urmări, pe scară redusă, întregul proces de evoluţie către noul vers pe care l-am schiţat în cadrul literaturii franceze. E interesant însă, prin elementele de contrast şi prin provenienţa deosebită, punctul de vedere imediat contemporan ; îl găsim în scrisoarea lui Mallarmé către Kahn, trimisă după primirea volumului şi intrată cu timpul în colecţia lui Henri Mondor *(op. cit.)* : „Pe legea mea, trebuie să fiţi mîndru : e prima dată în literatura noastră şi în oricare că un Domn, în faţa ritmului oficial al limbii, vechiul nostru vers, îşi creează unul numai al lui, perfect sau exact şi totodată înzestrat cu

Scanned with OKEN Scanner

vrajă : e o aventură nemaiauzită !... Rezultă din ea acest punct de vedere nou că orice om organizat muzical poate, ascultîndu-şi arabescul special care îl comandă şi dacă ajunge s-o noteze, să-şi facă o metrică aparte, a sa, şi în afară de tipul general (devenit monument public în privinţa oraşului nostru)."

13) Jean Ajalbert : *Sur le talus*, în *Revue Indépendante*, nr. 9, iulie 1887.

14) Gustave Kahn : *Belle au château rêvant*, în *Revue Indépendante*, nr. 11, septembrie 1887.

15) Jules Laforgue : *Pan et la Syrinx* (pentru fragmentele în versuri) din vol. *Les Moralités Légendaires*, 1887.

16) Édouard Dujardin : *Litanies*, vol., 1888.

17) Albert Mockel : *Antithèse*, în revista *La Wallonie*, nr. 5, mai 1888.

18) Fr. Viélé-Griffin : *Rondes*, în *Revue Indépendante*, nr. 22, august 1888.

19) Édouard Dujardin : *Pour la Vierge du roc ardent*, în *Revue Indépendante*, nr. 23, sept. 1888.

20) Francis Viélé-Griffin : *Joies*, vol., 1889. Volumul datează de asemenea prin prefaţă, din care desprindem : „Versul e liber ; ceea ce nu însemnează de loc că vechiul alexandrin... este desfiinţat sau instaurat ; ci numai că, în general, nici o formă nu mai e considerată ca tiparul necesar al oricărei gîndiri poetice ; că, de azi înainte, şi întotdeauna, dar liber în mod conştient de data aceasta, poetul va asculta de ritmul personal căruia îi este dator că există, fără ca d. de Banville sau oricare alt «legislator al Parnasului» să mai poată interveni ; şi că talentul va străluci altundeva decît în tradiţionalele şi iluzoriile «dificultăţi învinse» : *Arta* nu numai se învaţă ; se re-creează fără încetare ; nu trăieşte numai din tradiţie, ci şi din evoluţie".

Surprinderea încetează ; verslibrismul devine formă curentă. Notabile, de acum înainte, sînt numai faptele de o însemnătate deosebită, nu cronologia analitică :

21) Émile Verhaeren : *Comme tous les soirs*, în *La Wallonie*, 1889.

22) Maurice Maeterlinck : *Serres Chaudes*, vol., 1889.

Scanned with OKEN Scanner

23) Henri de Régnier : *Poèmes Anciens et Romanesques*, vol., 1890.

24) Marie Krysinska : *Rythmes pittoresques*, vol., 1890.

25) Jules Laforgue : *Derniers vers*, vol., 1890 [1]. După 1890, primii poeţi ai noii forme, între confraţii mai tineri, care cu toţii se aplică de acum prin revistele vremii ritmurilor personale, apar în volume : Gustave Kahn cu *Chansons d'Amant*, Viélé-Griffin cu *Diptyque*, Moréas cu *Le Pélerin Passionné*, Albert Mockel cu *Chantefable un peu naïve*, tipărite toate în 1891 ; iar în acelaşi an, prin cunoscuta *Enquête sur l'Évolution Littéraire* a lui Jules Huret, apărută mai întîi în *L'Écho de Paris* şi apoi imediat în volum, începe dezbaterea teoretică a versului liber. Kahn, Viélé-Griffin, Mockel, Adolphe Retté şi Robert de Souza, cărora li se adaugă dintre neverslibrişti Mallarmé şi Rémy de Gourmont, susţin controversa. Protagonistul, luptător zi de zi al perioadei acesteia pînă la 1900, este Gustave Kahn, cu lunga *Préface sur le Vers Libre* la volumul de versuri proprii *Premières Poésies* (1897), iar

[1] Opinia publică abia luase cunoştinţă de „anarhia" metrică, de „atentatul" la regalitatea alexandrinului. Omul cumsecade resimţea noutatea în felul lui. Reprezentant tipic al burghezului care, speriat de formele noii poezii, amestecă indistinct stările literare mai îndrăzneţe cu îngrijorările politice de epocă, este caricatura universitarului limitat, Brichot, din *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust. Într-o reuniune mondenă, privind ţintă pe tînărul Proust, el zice : „N-aş vrea să aduc nici o blasfemie Zeilor Tineretului... N-aş vrea să fiu osîndit ca eretic şi relaps în bisericuţa mallarmeană, în care noul nostru prieten, ca toţi cei de vîrsta sa, va fi oficiat liturghia ezoterică, cel puţin în situaţia de copil în cor, şi se va fi mărturisit delicvescent sau mason. Dar, în adevăr, am văzut dintre aceştia prea mulţi intelectuali, care adoră Arta, cu *a* mare, şi care, cînd nu le mai ajunge că se alcoolizează cu Zola, îşi fac injecţiile lui Verlaine. Deveniţi eteromani din evlavie baudelairiană, ei n-ar mai fi în stare de efortul viril, pe care patria li l-ar putea cere într-o bună zi, anesteziaţi cum sînt de marea nevroză literară, în atmosfera înăbuşitoare, enervantă şi grea de miasme nesănătoase a simbolismului opioman." Pentru el, verslibrismul e semn de... socialism : „Eu cred că azi prea e mare numărul oamenilor care îşi petrec timpul privindu-şi propriul ombilic drept centru al pămîntului. În bună doctrină, nu am nimic de obiectat nu ştiu cărei nirvane, care urmăreşte să ne dizolve în marele Necuprins (care, ca Münich şi Oxford, este mult mai aproape de Paris decît Asnières sau Bois-Colombes), dar nu e faptă de bun Francez, nici chiar de bun

aliatul de cea mai indiscutabilă autoritate Stéphane Mallarmé, cu ideea sa de a scoate dintr-o pagină de proză un poem tipografic, cu *La Musique et les Lettres* (1895) şi *Crise de vers* din *Divagations* (1897). Practica tenace a unora, strălucită a cîtorva, şi disputa, care după 1900 va începe să deştepte un interes crescînd în spiritele academice, autorizaseră pe deplin noile ritmuri muzicale sau numai psihologice.

5. Din seria de date de mai sus, întocmită cu o fidelitate care încadrează epoca propriu-zis simbolistă între ceea ce a precedat-o şi ceea ce o urmează, rezultă că versul liber, a cărui prioritate în volum şi în meditaţie susţinută asupra unei alte forme de expresie ritmică între simbolişti a avut-o Gustave Kahn, este totuşi un fapt de evoluţie, şi nu de revoluţie. Mişcarea generală a prozodiei franceze la libertatea logică şi emoţională, precum şi contracţiile prozei lirice, care, un timp paralele şi apoi geminate, au creat ambianţa genetică a versului liber, poate fi urmărită în mic mai la fiecare

European, cînd Japonezii se află la porţile Bizanţului nostru, ca antimilitariştii socializanţi să discute grav despre virtuţile cardinale ale versului liber."

Cum se întîmplă ca Parisul, după cîţiva ani de practică verslibristă foarte zgomotoasă, să fie alarmat de unele comploturi şi atentate anarhiste, ziarele vremii, sub semnături azi uitate, ca Gustave Nadaud, Henry Fouquier şi alţii, se fac ecoul acestei opinii publice şi implică pe verslibrişti în neaşteptatul scandal. Apărarea vine din partea lui Mallarmé (cf. Henri Mondor, *op. cit.*). Neavînd alte urmări, atmosfera impune însă o reaprindere a subiectivităţii lor precursoare şi, în consecinţă, o nouă anchetă literară exclusiv asupra versului liber. Este întreprinsă de gazetarul Austin de Croze (în *Figaro,* 29 iunie—24 august 1895) sub titlul *Le Vers Libre et les Poètes.* Peste tabere pluteşte moderaţia şi obiectivitatea răspunsului lui Mallarmé : „Pentru mine, versul clasic — pe care îl voi numi *versul oficial* — este marele naos al acestei bazilici, *«Poezia Franceză» ;* versul liber, cît despre el, edifică *les bas-côtés* pline de ispite, de taină, de somptuozităţi rare. Versul oficial trebuie să rămînă, pentru că s-a născut din sufletul popular, a ţîşnit din glia de altădată, a putut să se desfacă în sublime eflorescenţe. Dar versul liber este o cucerire frumoasă, a ieşit în revoltă din ideea contra banalităţii, „du convenu" ; numai, din nevoia de a fi, să nu se ridice ca bisericuţă disidentă, ca o capelă singuratică şi rivală ! Să ştim asculta marile orgi ale versului oficial..."

dintre primii poeţi simbolişti. Ei scriu proză şi versuri fără deosebire, în alternanţă sau concomitent, alunecînd insensibil de la o formă la alta în cuprinsul chiar al aceluiaşi volum. Aşa a procedat Rimbaud în *Illuminations*, aşa procedează Kahn în *Palais Nomades*, Jules Laforgue în *Moralités Légendaires* şi Dujardin în *Les Lauriers sont coupés*. Astfel privind lucrurile, mai poate fi numit cineva, cum numeşte André Barre pe Kahn, „l'inventeur du vers libre" ? Experienţa, care se face şi reuşeşte între 1880 şi 1900, are de la început un caracter colectiv, oricît de analitic i s-ar stabili cronologia. Fiind o consecinţă de mai îndepărtate stări, intrate în proces de dislocare, de antecedente, origini şi factori care au acţionat la un loc şi în acelaşi timp, versul liber a fost simţit ca posibil şi practicabil în primii zece ani ai experienţei, chiar dacă nu era încă întrebuinţat. Édouard Dujardin, ispitit un moment de ideea şi de limbajul noutăţii-miracol, îşi cedează el însuşi obiectivităţii, recunoscînd aspectul veridic al lucrurilor. Ancheta pe care a întreprins-o cu privire la fiecare iniţiator al versului liber din perioada simbolistă şi mărturia proprie ca participant la aceeaşi mişcare îl duc la concluzia aspiraţiilor, a cercetărilor, a eforturilor, comune şi paralele. Şi această constatare semnifică încă o dată că versul liber, în cadrul poeziei franceze, n-a fost o invenţie nici individuală, nici a mai multora, ci o consecinţă adusă să se exprime de un moment istoric : un fapt clar de evoluţie.

Scanned with OKEN Scanner

O ANCHETĂ INTERNAŢIONALĂ

1. Situaţia de la începutul noului veac. 2. Reaprinderea discuţiei pe plan european prin ancheta Marinetti. 3. Punctul de vedere francez. 4. Punctul de vedere italian. 5. Punctul de vedere englez. 6. Punctul de vedere german. 7. Respingerea tezei italiene de către italieni. 8. Precedenţa anglo-germană. 9. Modificarea perspectivei, cronologie europeană şi concluzii.

1. Începutul veacului nou aduce liniştirea dezbaterii. Versul liber nu mai era o noutate ; sau, dacă era încă, raportarea lui la origini şi antecedente, precum şi încheierea perioadei frenetice îl prefăcuseră în fapt literar clasat. Atmosfera pria încercărilor academice de istoricizare. Murise Rimbaud, iniţiatorul de la 1873 ; murise Verlaine, ale cărui ritmuri nepăsătoare autorizaseră inovaţia ; murise Mallarmé, aliatul teoretic cel mai puternic. În practica noului vers se produseseră de asemenea schimbări apreciabile. Moréas trecuse ca şerpii prin cîteva cămăşi, care îi păstrau vechile forme : fusese rînd pe rînd, la intervale scurte, şi cu aceeaşi plăcere declamatoare, simbolist purtător de drapel şi, bineînţeles, verslibrist, devenise medievalist şi filolog, întemeiase apoi şcoala romană şi se descoperise în cele din urmă, autentic Papadiamantopulos, ca neoclasic, cultivator de alexandrini. Henri de Régnier, care nu fusese niciodată un verslibrist stăruitor, deşi îl aflăm printre cei dintîi cu primul

volum, evoluase cam în acelaşi sens, dar pe o nuanţă mai decorativă şi foarte academizantă. Între timp intervenise şi o dezerţiune adevărată, cu caracter public şi vehement, din partea belgianului Charles van Lerberghe. Numai Gustave Kahn şi Marie Krysinska îşi continuau fără ecou socotelile priorităţii, în timp ce Catulle Mendès, ca reprezentant al spiritului oficial, îşi executa însărcinarea să inventarieze, cu inadmisibilă subiectivitate, versul liber în moştenirea simbolistă. S-ar mai putea adăuga regruparea celei de-a doua generaţii de discipoli ai lui Mallarmé, avînd de conducător pe Jean Royère, într-un fel de capelă, unde, cu exclusivă evlavie pentru maestru, se sufla numai în „orga" versului tradiţional. Acestea erau stările de lucruri, care ne interesează, în Parisul literar de la începutul secolului.

2. Controversa propriu-zisă, abia domolită pe plan francez şi oarecum pe cale de a intra în ritmul calm al cercetării obiective, se reanimează pentru cîţiva ani pe plan european. Revista futuristă *Poesia* întreprinde, prin directorul ei, F. T. Marinetti, din primul an de apariţie (1905), o anchetă internaţională asupra versului liber. Un om atît de instruit în chestiuni atingătoare de poezie, cum fusese Mallarmé, declarase limpede că noua experienţă se făcea pentru întîia oară în literatura franceză şi „în oricare alta", credea el. Obiectul anchetei era prin urmare dintre cele mai interesante, cu atît mai mult cu cît unele opinii franceze, chiar din epocă, priveau influenţele străine ca posibile. Marinetti, deschizînd ancheta, îi formula obiectivul milităreşte : „il verso libero creato in Francia da Gustavo Kahn". Va fi fost nespus de mulţumit adversarul Mariei Krysinska. Dar în ciuda felului peremptor, formula conţinea destulă ambiguitate. Felul de a o citi putea trezi fie ideea locului, „în Franţa", unde versul liber a fost creat, fie ideea limitării, „pentru Franţa". Oricum, de îndată ce ancheta se adresa Europei, e mai posibil că Marinetti nu voise să limiteze gloria lui Kahn, ci numai să localizeze originea noutăţii. Timp de patru ani sosesc răspunsurile care, precedate de un manifest futurist, sînt atrase şi tipărite sub titlul *Enquête Inter-*

nationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme (1909). Răspunsurile italiene şi franceze domină ca număr.

3. Dintre poeţii francezi anchetaţi, mai notorii sînt Gustave Kahn, Francis Viélé-Griffin, Émile Verhaeren, Henri de Régnier, Comtesse de Noailles, Albert Mockel, Stuart Mérill, Camille Mauclair, Henri Ghéon, Francis Jammes, Robert de Souza şi Louis le Cardonnel. Dar abia dacă, de la puţini dintre ei, se poate reţine ceva. Viélé-Griffin crede că „vechiul alexandrin nu trebuie opus formelor zise ale versului liber", dintre care mai nouă este „marea strofă analitică", fiindcă numai li se juxtapune, li se adaugă ; Verhaeren distinge raportul de necesitate şi adaptare dintre „ritm" şi „imagine", care dacă nu există e ca şi cum „în aceeaşi mănuşă s-ar învârşuna cineva să îndese un cap sau braţul întreg", şi de asemenea : „Poetica nouă suprimă formele fixe, conferă ideii-imagine dreptul să-şi creeze singură forma pe măsură ce se dezvoltă, după cum fluviul îşi creează albia" ; Albert Mockel subsumează alexandrinul versului liber, privindu-l ca pe un „caz particular" al formelor acestuia ; Stuart Merrill notează numai că, „în acelaşi fel ca poemul în proză, versul liber este o cucerire nouă a gîndirii poetice" ; iar Robert de Souza justifică : „Toate artele s-au ridicat de multă vreme împotriva expresiei simetrice continue" şi „emoţia guvernează ordinea vorbirii, alexandrinii putînd fi momente ale acestei mişcări". Ne-am rezervat opiniile lui Kahn şi Mauclair, ca mai cuprinzătoare, dar şi pentru că dau răspunsurilor franceze o anumită coloratură internă. Gustave Kahn, cum era de aşteptat, consideră „instaurarea versului liber în poezia franceză... de prima importanţă" ; deoarece s-a întrerupt astfel „o rutină ca şi seculară" prin intervenţia ultimă a spiritului revoluţionar francez, prin „revoluţia ritmică" ; noul vers „modifică unitatea versului" tradiţional, cadenţei substituindu-i-se cîntecul ; este „forma lirică a viitorului", care va face ca „armonia tradiţională a alexandrinului să înceteze de a mai fi tradiţională, în cîteva generaţii", înlocuind-o la beneficiile tradiţiei prin

armonia proprie ; noii poeţi nu proscriu alexandrinul, ci îi resping numai „folosinţa exclusivă, inutilele dificultăţi şi complicaţiile interioare“, răsturnînd tradiţia în felul impresioniştilor şi al lui Rodin, şi al lui Chevet, şi al muzicienilor care caută „armonii noi“ ; în sfîrşit, ei au provocat un „progres tehnic, aşa cum stă bine unor adevăraţi tradiţionalişti“. E clar : obiceiurile de acasă, deprinderi ale celor douăzeci de ani de militantism verslibrist, sînt scoase în lume. Alexandrinul, tradiţia franceză, revoluţia şi toate celelalte : ca la Paris, deşi de data aceasta se vorbea de la Milano şi pentru Europa. Camille Mauclair pare un moment a contribui mai substanţial la problemă. El constată că „principiul ritmului este în întregime fiziologic : bătaia sîngelui arterial, amplitudinea sau constricţia respiratoare, potrivit emoţiei, sînt impulsiile lui naturale“ ; „concepţia unui vers cu ritmuri simetrice e absurdă din punct de vedere vocal şi emoţional“ ; expresia *vers liber* n-are nici un sens, deoarece versurile lui Verlaine sau Baudelaire, ca şi toate versurile, inclusiv alexandrinul, fiind în funcţie de „conformaţia cardiacă“, sînt *libere ;* dar intervin şi la el obiceiuri de acasă, îndeosebi polemica priorităţii ; „nimeni nu se poate lăuda că a inventat versul liber, pentru că există atîtea versuri libere cîţi poeţi există“ ; nu lipseşte nici personalismul : „versurile lui Heine mi-au fost un model şi un ajutor cu mult înainte de a fi citit pe poeţii francezi“, şi Heine „era prea spiritual şi modest ca să-şi închipuie că le *inventase*“. Săgeţile sînt pentru Kahn. Poeţii francezi anchetaţi fac astfel impresia că sînt tot la Paris şi tot prin 1890. Stăruinţa, prin cîteva fraze de estetică, a ritmului, devenite tipice în atitudinea revoluţionară şi mai ales în spiritul familial de răfuială, îi împiedică să cuprindă noul orizont al chestiunii. Invocarea lui Heine, cu ale sale „versuri polimorfe“, fie chiar într-un scop personalist, e singurul element de istorie europeană al versului liber din contribuţia lor.

4. Italia e reprezentată în număr de asemenea impunător. Mai interesanţi sînt Arturo Colautti, Luigi Capuana, Giovanni Pascoli, Francesco Chiesa, Gabriele D'Annun-

zio, Giovanni Marradi, Ferdinando Fontana, Gian Pietro Lucini, Elda Gianelli, Federico de Maria şi Paolo Buzzi. Surprinzătoare şi regretabilă este repedea eludare a răspunsului din partea lui D'Annunzio, poetul *Laudelor* fiind unul dintre cei dintîi verslibrişti italieni. Vreun entuziasm deosebit nu trezeşte nici răspunsul altora, cum ar fi Colautti, Capuana, Pascoli şi Marradi. Aceştia, cu o idee neclară sau tendenţioasă despre versul liber, îi opun forme italiene de libertate metrică, „la canzone a selva" sau îndeosebi „l'endecasillabo sciolto", dintr-un impuls patriotic, de la care nu era de aşteptat nici un cîştig istorico-literar. Pînă la lămuriri satisfăcătoare, vom transcrie un scurt fragment din imnul libertăţii formale, cuprins în anchetă ca răspuns al Eldei Gianelli, şi care constituie o replică italiană la afirmaţiile lor :

O Poesia, infinita
musica, indefinita
bellezza ! Passa la tua veste caduca
e il metro un tempo grato
ridevol cosa ad altro tempo appare
come ogni moda scaduta.
Incatenate leggiadre strofette
d'una volta, mirabili rime
agili e piane, voi siete muffiti
figurini. Voi siete, o forti endecasillabi
legati o sciolti, vecchie
armature, bracciali, gambali,
loriche da musco. Nel vostro tempo
state immortali con gli spiriti
che vissero in voi...
. . . . . .

Celor care confundă, din nepotrivite susceptibilităţi naţionale, versul liber cu endecasilabul „sciolto" li se preferă opinia poetului Francesco Chiesa, împotriva noului vers, dar deosebit de conştientă. El susţine că versul „e un act liturgic". Şi orice atingere adusă liturghiei însemnează atingerea religiei însăşi. Ca şi ereticii care, plini de evlavie, vroiau să extragă credinţa curată din dogmă şi rit („pietosamente affanati a sbucciar

Scanned with OKEN Scanner

la sostanza della fede dalla formula del dogma, dall'atitudine del rito"), poeţii noi, sfărîmînd forma, sfărîmă însăşi poezia. Ideea de tradiţie şi ideea de libertate sînt ireconciliabile. După cum prin libertate se renunţă la credinţă, prin dispreţul oricărei limitări formale se renunţă la vers. Iar „libertatea se numeşte de asemenea proză", de care versurile libere diferă numai printr-o „raţiune tipografică". Ce este dar versul liber, după Chiesa ? E „un act de slăbiciune, mascat de prezumţie", concluzie firească la un discipol carduccian, dar atitudine cu atît mai stimabilă cu cît, pe lîngă consistenţa ei, se situează la o apreciabilă distanţă de concursul priorităţii, în care ceilalţi anchetaţi vor să se angajeze. Într-adevăr, ceea ce s-a întîmplat între verslibriştii francezi din primul moment, acea comedie a invenţiei, pare a se relua, pe plan internaţional, cu endecasilabul „sciolto". La cei mai mulţi se simte dorinţa naţională de a fi iniţiat noua formulă. În aceeaşi concurenţă, nuanţată personal, nu naţional, intervine Luigi Capuana. Acest prozator naturalist îşi aminteşte de încercarea sa de tinereţe (1883—1888), „fără nici o intenţie de imitaţie străină", de a compune versuri în *semiritm*. Deşi neobservat de critică, cum singur autorul spune, „semiritmul" n-ar fi fost dispreţuit de verslibriştii italieni de mai tîrziu. Capuana nu cunoaşte experienţa contemporană de peste Alpi. Nici Gian Pietro Lucini, a cărui manifestare publică în vers liber şi-o declară în 1896, nu ştia nimic despre ce se întîmpla la Paris şi nici de acele *Semiritmi* din 1888 ale conaţionalului său, la apariţia cărora el se afla de cîţiva ani în posesia noului instrument. Lucini este avocatul versului liber în Italia. Regulîndu-şi mai întîi, bineînţeles, drepturile personale la cronologie, el adaugă argumentelor teoretice franceze o argumentaţie istorică privind literatura italiană [1]. De la *Laudele* trecenteşti şi *Farsele Cavajole*, trecînd prin poliritmia acelor *Caccia*, scurte poezii vînătoreşti, prin *canzonele* zise *a selva* şi prin ditirambul lui Francesco Redi, fără să se uite, nici vorbă, endecasilabul foscolian, pînă la metrica „barbara" din Carducci, pînă la Capuana, pînă la Lucini

[1] Cf. *Il Verso Libero*, 1905.

însuşi şi pînă la D'Annunzio, versul liber e autorizat de tradiţia şi de natura limbii italiene : „nu derivă de loc, cum cred superficialii, din acel «vers liber» francez ; este «el însuşi» distinct personalizat, naţional". Lucini, în susţinerile sale, rezumă fidel, sprijinindu-se însă pe o documentaţie mai întinsă, slăbiciunile conaţionalilor săi la personalism şi patriotism istorico-literar. Neîmpiedicaţi nici de chestiunea anteriităţii, nici de susceptibilitatea naţională, poeţii futurişti, care răspund la aceeaşi anchetă, Federico de Maria şi Paolo Buzzi, consolidează fiecare în felul lui poziţia noului vers, al doilea fiind chiar foarte răspicat : „... am încercat, asumîndu-mi ideile afirmate în Franţa de şcoala lui Gustave Kahn, să stabilesc cuprinderea psihologică şi tehnică a *Versului liber* şi a-i impune dreptul să capete naturalitatea italiană". În orice caz, subiectivismul celorlalţi, în definitiv justificat de două ori, fiind şi poeţi, şi italieni, are meritul de a fi înălţat dezbaterea, fie chiar fără voie, la termenii ei europeni.

5. Din Anglia, la ancheta lui Marinetti răspunde între alţii poetul şi criticul Arthur Symons, bun cunoscător al simbolismului francez [1]. „Într-un anumit sens, afirmă acesta, toate versurile engleze sînt versuri libere. Din secolul al XII-lea pînă în al XV-lea, versurile engleze n-au fost niciodată obligate să fie silabice. Astfel ceea ce este mai însemnat în *versul liber* francez, adică liberarea de ritm dincolo de cantitatea fixă şi limitată a silabelor, este aproape chiar înţelesul a ceea ce a fost totdeauna legea versificaţiei engleze. În acelaşi timp, există în poezia engleză un fel de vers care ar putea fi numit vers liber faţă de construcţia normală a versurilor. Asemenea exemple găsim în *Samson Agonistes* de Milton şi în cîteva poeme de Matthew Arnold şi de Hewles [2]. Se observă aproape mereu în ele că poetul părăseşte rima, părăsind totodată regularitatea ritmului. Dar această formă prozodică a fost foarte rar întrebuinţată...". Vom

[1] Autor al studiului *The Symbolist Movement in Literature*, 1899, şi oaspete al reuniunilor literare de la Mallarmé.

[2] Greşeală de tipar pentru „Hewlett" ?

Scanned with OKEN Scanner

observa, pînă să trecem mai departe, că afirmaţia iniţială („toate versurile engleze sînt versuri libere") e poate cam sumară şi, într-un fel, distonează cu adevărul celorlalte. Ar fi o eroare dacă s-ar înţelege că poezia engleză n-a practicat niciodată versificaţia regulată ; şi eroarea ar echivala cu expulzarea, cel puţin, a lui Alexander Pope. Versurile lui, ca atîtea dintre cele satirice, ca acesta din *The Rape of the Lock :* (Ariel),

> Shall feel sharp vengeance overtake his sins,
> Be steeped in vials, or transfixed with pins ;
> Or, plunged in lakes of bitter washes, lie ;
> Or, wedged, whole ages, in a bodkin's eye.

sau cele didactice, din *Essay on Criticism* de pildă :

> A little learning is a dangerous thing ;
> Drink deep, or taste not the Pierian spring :
> There, shallow draughts intoxicate the brain,
> And drinking largely solace us again.
> Fired at first sight with what the Muse imparts,
> In fearless youth we tempt the heights of arts ;
> While from the boundest level of our mind
> Short views we take, nor see the lenghts behind ;
> But more advanced, behold, with strange surprise,
> New distant scenes of endless science rise !

nu au „în nici un sens" aerul de versuri libere, fiind nişte perfecte „five iambics" ; iar, pe lîngă aceasta, rolul însuşi jucat de Pope în versificaţia secolului al XVIII-lea a fost acela de regulator prozodic. Încît, rămînînd adevărat că versificaţia engleză trăieşte din libertăţi necunoscute secole întregi versificaţiei franceze, afirmaţia criticului se va fi referind, probabil, la starea generală de lucruri.

6. În sfîrşit, anchetei lui Marinetti îi răspund din Germania poeţii Richard Dehmel şi Arno Holz. Prin subiectivism, Arno Holz e un *priorist ;* el aminteşte, cu răspunsul său revoluţionar şi profetic, adică mai mult retoric, pe Kahn de la francezi, iar de la italieni pe un Lucini şi pe mai mulţi. E poet şi e revoluţionar ; prin urmare, el, cel dintîi, a practicat adevăratul vers liber, iar

literatura germană foloseşte de generaţii ceea ce se cheamă în Franţa, de la Gustave Kahn, „versul liber". Dar să-l urmărim totuşi în susţinerile sale, oricît ar fi cîteodată numai pitoreşti. „Lirica lumii întregi — începe el — a dat faliment." Versurile zise libere, versurile ultimelor secole, versurile evului mediu, ca şi ale anticităţii ţin de acelaşi principiu fundamental : ele tind la o anumită muzică de cuvinte, propusă ca scop absolut, sau la un ritm care, trăind din ceea ce se exprimă prin el, se bucură şi de propria sa viaţă ritmică, resimţită ca atare. Opusă acesteia („treabă privată de estet întîrziat şi steril"), lirica nouă a lui Holz renunţă la orice muzică ieşită din cuvinte, cultivată ca scop în sine ; lirica nouă se susţine formal „numai printr-un Ritm care nu mai trăieşte decît prin ceea ce tinde să se exprime prin el". Experienţa a făcut-o în *Phantasus* (1898) şi a teoretizat-o în *Revolution der Lyrik* (1899). Din fericire, insuccesul public l-a ferit pe autor de orice tulburare : „...tehnica nouă, ale cărei începuturi abia sînt depăşite, presupune atîta intensitate, încît bucuria operei ar fi fost întreruptă, dacă în mod prematur mulţimea intruşilor (a căror singură activitate ar fi fost să imite numai imperfecţiile şi defectele încă inerente) ni s-ar fi impus. N-am nici o îndoială că noua mea formă va ajunge să cucerească şi celelalte literaturi, nu ca să înlocuiască vechile forme, care îşi vor păstra totdeauna însemnătatea lor secundară, ci ca să determine şi acolo progresul în evoluţie. Mă întreb numai dacă în aceste alte ţări există de pe acum destule personalităţi." Drept vorbind, nu prea ştim dacă Arno Holz e mai mult poet sau e mai mult un Vergalo german. Oricum, în al doilea răspuns la aceeaşi anchetă (e singurul care răspunde de două ori) dispunem de o mostră a formei *necesare*, propusă în locul formelor *arbitrare*. Un fragment :

Zu meinem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum als deutscher
Dichter lade ich mir alle Götter.
Auch Timur, den Esel Bileams, sowie den Oberhofmarschall
/ Ihrer Majestät der Kaiserin von Birbach.
Kurz,
sämtliche Notabilitäten!

Acht rote Riesensonnen strahlen ihr Licht durch meinen
/ Saal mit den tausend Säulen.
Die ganzen dreiunddreissig Herrschaften meiner Timbuktuer
Siegesallee warten an Unserm grossen Buddhatisch
/ als Kellner auf.
Die Wanzen!
Wir sind schon beim Sekt „Prost, Li-Tai-pe !"
„Prost, Shakespeare!"
Die Damen
durch das Genossne geniert,
knöpfeln die Taillen auf.
Venus, das Rosenschwein, reisst sich das Korset ab,
schleudert es Schopenhauer an den hohen Punschterrinenschädel
turnkreischt, auf die Tafel
und tanzt das Dessert auf meiner meerblauen Lapispazulischüssel.

Dacă nici proba caricaturii, teoretică şi practică, n-a putut să arunce versul liber în desuetudine, e semn de vitalitate remarcabilă. (O dorinţă irepresibilă, după transcrierea versurilor lui Holz, ne-a dus la lectura în compensaţie, de un ceas, a lui Viélé-Griffin, Laforgue şi D'Annunzio.)

Cu un limbaj mai pe înţelesul nostru intervine însă Richard Dehmel : „Lupta pentru *versul liber* nu mai are aceeaşi însemnătate şi nici aceeaşi semnificaţie în poezia germană" ; şi adaugă : „Arta noastră lirică a fost descătuşată de acele reguli stricte, acele reguli stricte ale metrului fix, prin Goethe şi contemporanii săi. Şi cred că îndepărtarea aceleiaşi vechi strîmtorări, care se face acum la voi, este datorită influenţei germane." [1] În ce împrejurări, prin care poeţi germani şi asupra căror poeţi italieni s-a exercitat această influenţă, Richard Dehmel nu arăta. Proveniența germană a versului liber italian este de aceea nedovedită şi pare chiar improbabilă. Împotriva

[1] Mai răspund la anchetă E. Marquina din partea Spaniei (tirania dogmei şi deprinderea grandilocvenţei au împiedicat constituirea unui vers liber spaniol), Carlos Magalhaez de Azeredo din partea Portugaliei (noul vers a fost „importat" de un grup de tineri, în frunte cu Eugenio de Castro, în ultimii cincisprezece ani) şi, din partea României, ...Smara (e pentru arta „sănătoasă". În schimbul unui sonet de Petrarca ar da oricîţi Mallarmé şi Verlaine ; îi credea verslibrişti !)

ei şi a oricăror antecedente şi prefigurări italiene ale tehnicii noi vorbesc legăturile cu simbolismul francez. D'Annunzio n-ar fi fost posibil fără mediul „decadent" parizian nici ca poet, nici ca prozator [1]. Iar un Vittorio Pica, participant la cenaclurile simboliste, colaborator al revistelor acestora, criticul lor în italieneşte (*Letteratura d'Eccezione*, 1899), şi un Diego de Roberto (*Poeti Francesi Contemporanei*, 1900) au putut mai efectiv decît precedenţa germană să introducă în ţara lor procedeele tehnice ale poeţilor de peste Alpi.

7. Cît priveşte tradiţia naţională care ar fi născut versul liber italian (aşa cum se înţelege din pledoaria lui Lucini), să ne lămurim. Formele ce pot fi invocate în acest scop sînt „caccia", „poliritmul" (în care se cuprinde şi tipul mai vechi al „canzonei"), „ditirambul" şi „endecasilabul sciolto". Prima formă se constituie din ritmuri cinegetice : e o „adevărată cantilenă fără un ritm stabil", tinzînd să exprime larma şi dezordinea specifică scenelor de vînătoare ; mişcarea grupului, strigătele vînătorilor, sunetele de corn şi lătratul cîinilor modifică lungimea versului, care nu mai ţine seama de nici o măsură. Fiind de origine populară, „caccia" devine, prin Niccolo Soldanieri şi Franco Sacchetti, literară şi cultă, lărgindu-i-se în acelaşi timp cuprinderea. Iată acest fragment din cea mai gustată „vînătorească", deşi fără cuprins cinegetic, a lui Sacchetti :

Passando con pensier per un boschetto,
donne per quello givan fior cogliendo,
to'quel, to'quel, dicendo,
eccolo, eccolo.
Che e, che e ?
E fior alliso.
Va'la per le viole.
O me, che'l prun mi punge !
Quell'altra me'v'aggiunge
Oh, uh, o che e quel che salta ?
E un grillo.

[1] Cf. Attilio Momigliano, *Storia della Letteratura Italiana, Dalle origini ai nostri giorni*, 1938.

Venite qua, correte ;
raponzoli cogliete.
E'non son essi !
Si, sono.
Colei,
o colei,
vie'qua pe'funghi :
costa, costa per sermollino.

Cu tot interesul unui Carducci pentru această lirică minoră, forma ei rămîne singulară şi legată de secolul al XIV-lea. „Polimetrul" e, dimpotrivă, foarte răspîndit şi practicat pînă de curînd. Francesco Flamini *(Versi e Metri Italiani. Dal medio-evo ai tempi nostri,* 1918) îl consideră de provenienţă germană, semnalîndu-l mai peste tot de la romantici încoace. Sub o aparenţă amorfă, creată de mutaţia metrică fără limită, i se identifică însă de la prima lectură alternanţa diverselor măsuri şi variaţia strofică („ottave, sestine, terzine, strofe d'endecasillabi e settenari, strofette di quinari o senari od ottonari").

Deşi mai veche ca tip, „canzona" se înrudeşte formal cu polimetrul. *Ginestra* lui Leopardi, scrisă în hepta- şi endecasilabi, nerimaţi, în alternanţă simplă sau pe grupe alternate, îşi susţine ritmurile cu un calcul metric indiscutabil tradiţional. Aceeaşi tehnică apare, la Leopardi, în *Eruzione del Vulcano, Pompei* şi altele ; încît e vorba numai de o eroare cînd li se menţionează verslibrismul. Metricienii nu stau la îndoială să le orînduiască, după cum se cuvine, la paragraful „canzone cu strofe libere şi versul *sciolto*". Mai apropiat de versul modern este, în secolul al XVII-lea, „ditirambul" lui Francesco Redi. Reluat din Cinquecento, de unde trecuse şi în Franţa, jocul metric din *Bacco in Toscana,* prin „schimbătoarea armonie imitativă a versurilor, cînd scurte, repezi şi aprinse, cînd lungi, încete şi solemne", se situează între polimetru şi versul liber. Putînd fi privit şi ca un poem dramatic (Momigliano) şi ca poem liric (Flamini), variaţia metrului exprimă variaţia motivelor. Exaltarea bahică şi ritmurile ebriate din acest tratat

oenologic de aproape o mie de versuri rămîn caracteristice :

Quali strani capogiri
d'improvviso mi fan guerra ?
Parmi proprio che la terra
sotto i pie mi si raggiri :
Ma se la terra comincia a tremare,
e traballando minaccia disastre,
lascio la terra, mi salvo nel mare.
Vara, vara quella gondola
più capace e ben fornita,
ch'è la nostra favorita.
Sù questa nave
che sempre ha di cristallo,
e pur non pave
del mar cruccioso il ballo,
io gir men voglio
per mio gentil disporto,
conforme io soglio,
di Brindisi nel porto,
perché sia carca
di brindisevol merce
questa mia barca.
Su voghiamo
navighiamo,
navighiamo infine a Brindisi :
Arienna, brindis, brindisi
che bell'audace
per barca in mare
verso la sera
di primavera !
. . . . . .
E se a te
e se a te brindisi io fo,
perché a me
perché a me
perché a me faccia il buon pro.
il buon pro,
Ariannuccia leggiadribellucia,
cantami un po...

Scanned with OKEN Scanner

cantami un po...
cantami un poco, e ricantami tu
sulla vio...
sulla viola la cuccurucú
la cuccurucú
sulla viola la cuccurucú.

Abia D'Annunzio, peste un secol şi jumătate, îşi va mai aminti de ditiramb, în *Laudi* (vol. II), dar nu de ditirambul lui Redi, ci de forma grecească, pe care o va combina, pînă la dispariţia ei, cu versul liber francez. Încît, ca şi cîntecul de vînătoare, cîntecul bahic rămîne singular şi fără urmări probabile, simple antecedente ale versului liber italian ; iar dimpreună cu polimetrul „canzonelor" ele pot fi asociate cu „versurile neregulate" din preistoria verslibrismului oltralpin [1]. Dar poeţii italieni ţin să prezinte mai ales endecasilabul „sciolto" ca tradiţie naţională a versului liber. Ce este acest vers ? E oarecum *blank-verse*-ul englez şi versul alb cunoscut tuturor literaturilor, deosebit de acesta numai ca măsură. După cum arată prin denumire, el nu depăşeşte unsprezece silabe ; iar libertatea, care teoretic i se exagerează, constă din absenţa rimei, *rejet*-ul foarte frecvent şi felurimea accentelor ritmice. Silabele se numără însă întotdeauna cu scrupulozitate, izometria nefiindu-i niciodată indiferentă. Fiind versul cel mai lung şi înlocuind hexametrul antic, endecasilabul a fost folosit din primele timpuri ale poeziei italiene ; servind deopotrivă genurilor epic, liric, dramatic şi didactic, strălucirea i-a venit de la Giuseppe Parini şi Ugo Foscolo. Un exemplu din *Sepolcri :*

. . . . . Il navigante
Che veleggio quel mar sotto l'Eubea,
Vedea per l'ampia oscurita scintille,
Balenar d'elmi e di cozzanti brandi,
Fumar le pire igneo vapor, corrusche
D'armi feroce vedea larve guerriere.

[1] După Sacchetti şi Redi, menţionabil pentru poliritmia lui expresivă este de asemenea Francesco de Lemene, în *L'Usignuolo* şi cu deosebire în *Capriccio*.

Cercar la pugna ; e all'orror de notturni
Silenzi si spondea lungo ne'campi
Di falangi un tumulto, e un suon di tube,
E un incalzar di cavalli accorrenti.
Scalpitanti su gli elmi a moribondi,
E pianto, ed inni, e delle Parche il canto.

După cum se observă, versul are un fel de instabilitate, o tendinţă la alte regrupări metrice ; urechea, din cauza *rejet*-urilor dese, îl presupune scris altfel decît endecasilabic. În transcrierea declamării, el devine :

. . . . . .
Vedea per l'ampia oscurita scintille,
Balenar d'elmi e di cozzanti brandi,
Fumar le pire igneo vapor,
Corrusche d'armi feroce vedea larve guerriere
cercar la pugna ;
E all'orror de notturni silenzi
Si spondea lungo ne'campi di falangi un
tumulto,
E un suon di tube,
E un incalzar di cavalli accorrenti.

Regruparea auditivă după tăieturi logice şi muzicale poate fi singura îndreptăţire a confuziei tendenţioase dintre endecasilabul „sciolto" şi versul liber. Operaţia duce însă la aceleaşi rezultate cu alexandrinul „dislocat" hugolian, ca să nu mai menţionăm versul lui Verlaine. Şi este probabil că de aceea Rémy de Gourmont derivă versul liber din „versul romantic familiar". A rezultat însă de aici pentru vreun francez că Hugo sau Verlaine sînt verslibrişti ? În fapt, aşa cum „caccia", „canzona" şi „ditirambul" corespund prozodic cu „versurile neregulate", endecasilabul „sciolto" este foarte apropiat de „versul liberat" al francezilor, cu care seamănă ca funcţiune pregătitoare în vederea metricei noi. Este dar incontestabil că, o tradiţie verslibristă în Italia neexistînd decît în susceptibilitatea naţională a lui Gian Pietro Lucini şi a altor confraţi, noul vers d'annunzian provine de unde

nu s-a dorit [1]. Motivele de iritaţie, care au falsificat termenii chestiunii, vor dispărea însă, descoperind libera circulaţie a formelor poetice de la o literatură la alta şi mai ales dispoziţia şi plăcerea de a o constata. În materie prozodică, Italia a dat între altele Franţei, prin madrigalişti, „versul neregulat", iar Franţa, prin simbolişti, a dat Italiei „versul liber". Aceasta e mai presus de orice supărare.

8. De altfel, noua formă de vers nici în poezia franceză, după cum se ştie, n-a putut apărea ca printr-un farmec ; la numeroasele antecedente şi origini, care au dus la verslibrismul lui La Fontaine, a trebuit să se adauge, pe lîngă evoluţia firească a expresiei lirice, un grup de factori fără de care e de presupus că „revoluţia metrică" ar mai fi aşteptat pînă să se declare. Între factorii aceştia, influenţa anglo-germană ocupă un loc însemnat. Tradiţia versificaţiei nesilabice din cele două literaturi afine şi caracterul accentual foarte variat al limbilor respective au determinat, fără îndoială, nu numai apariţia, dar şi firea verslibrismului francez. Poeţii anglo-germani au dispus întotdeauna de un sistem prozodic dublu : unul accentuativ, mai conform naturii lor lingvistice, iar altul silabic, împrumutat de la neolatini. Vechiul fond medieval, fond ritmic şi nu metric, guvernat de accent şi alteraţie *(head rhyme — Stabreime)*, la care ei vor recurge în toată libertatea, din instinct sau ca să reacţioneze faţă de tendinţa de metrificare, le va crea înfăţişarea polimetrică şi adesea chiar liberă. Raportată la prozodiile neolatine, mai legate de cele antice şi caracterizate prin stăvilirea veleităţilor la forme libere, prozodia anglo-germană s-a dezvoltat din mişcarea inversă de a se opune tendinţei de metrificare. Istoria versificaţiei franco-italiene este de aceea pînă la sfîrşitul secolului trecut un proces metric hotărît, accidentat de neregularităţi, în timp ce versificaţia anglo-germană pînă la aceeaşi margine de veac e un proces ritmic neregulat, întrerupt sau

[1] Însuşi M. Praz, colaboratorul *Enciclopediei italiene* pentru această chestiune, preferă împotriva oricărei evidenţe origina whitmaniană a versului din *Laudi*.

dublat de silabismul neolatin. George Saintsbury (*A History of English Prosody, From the Twelfth Century to the Present Day*, 1906—1909, şi *Historical Manual of English Prosody*, 1930) observă limpede structura formală mixtă a poeziei engleze, dar, clasicist neşovăitor, se hotărăşte s-o scandeze în întregime şi cu orice preţ. Pentru disciplinarea materiei, care se dovedeşte mai totdeauna rebelă, el adoptă o terminologie veche (vers „acefal", „catalectic şi acatalectic", „brahicatalectic" şi „hipercatalectic", „coriambic" şi „galiambic" etc.) şi una nouă („vers redundant" : prisositor ş.a.), cu totul inutile versificaţiei neolatine ; şi totuşi, în cele din urmă, se vede constrîns să excepteze de la cerinţele acestui *Foot-system* o serie întreagă de poeţi şi să încheie : „Naşterea, procesul şi desăvîrşirea «piciorului», supus substituirilor echivalente, cînd realmente viu («now vividly present»), cînd vădit în aşteptare («now apparently in abeyance»), dar totdeauna existînd potenţial, iată misterul acestei miraculoase istorii, taina deschisă a vieţii prozodice engleze". Din partea unui metrician, concesia e importantă. Căci metrică, fie şi cum o înfăţişează el, cînd adevărată, cînd în devenire, dar totdeauna virtuală, înseamnă proces de metrificare interzis de celălalt mod de constituire a versului, de modul ritmic nesilabic [1]. Din rezistenţa pe care ritmul accentuativ şi măsura silabică şi-au opus-o reciproc au rezultat forme cu totul particulare poeziei engleze : *doggerel*-ul şi *blank-verse*-ul. Prima formă e versul rău construit, inexact sau defectuos : „...se aplică adesea versului neglijent («slipshod») sau de cîntec monoton ; cîteodată — versului burlesc sau slab ca formulare şi sens. Dar, mai propriu, se restrînge

[1] Dublul aspect prozodic a împărţit pe cercetătorii versului englez în „accentualişti" şi „metricieni" propriu-zişi. Dintre accentualişti, John Addington Symonds (*Blank-Verse*, 1874) crede că „versul alb" nu urmează nici o schemă comună, trebuind de aceea studiat în sine, fără raportări de la vers la vers ; dintre metricieni, Saintsbury supune ştiinţei şi plăcerii sale de a scanda nu numai „versul alb", dar chiar „versul liber" (pe care în cazuri incoercibile îl declară „proză"). Pentru natura ritmică a acestei versificaţii e semnificativ de asemenea că, într-un *Historical Survey of Views on Prosody*, întocmit de Saintsbury, domină numărul accentualiştilor, care în majoritate sînt şi poeţi.

la versul incapabil metriceşte, fals ca ritm şi cantificaţie, cu numărul silabelor insuficient sau superfluu..." E de la sine înţeles că această precizare vine de la un metrician. După Saintsbury, *doggerel*-ul aparţine unei *„mare magnum* a versificaţiei imperfecte", existentă în toate literaturile. Dar în concret forma engleză e mai mult un joc de accente libere, cum arată această *Crown of Laurel* de Skelton :

Merry Margaret
As midsomer flower
Gentyll as faucoun
Or hauke of the tower —
With solace and gladness,
Much mirth and no madness,
All good and no badness :
So joyously
So maidenly
So womanly
Her demenyng
In every thyng
Far for passyng
That I can indite
Or suffyce to write.

Blank-verse-ul, rezultînd din împăcarea aceloraşi exigenţe contrare, este, ca să-l asemănăm cu ceva cunoscut, un fel de endecasilab „sciolto" englez ; ca şi versul italian, se dispensează de rimă, dobîndeşte cu timpul o mobilitate care, din cauza *rejet*-ului („overrunning"), îl face să se regrupeze liber pentru ureche, se dezvoltă pînă la tipul de „vers-paragraf" şi este practicat, din secolul al XVI-lea, în toate genurile. Dar se deosebeşte prin evoluţie rapidă către libertăţi necunoscute versificaţiei italiene ; deşi pivotînd pe decasilab, fenomenul numit „redundance", adică prisosul de silabe, caracteristic chiar stării lui regulate, şi contrastul cu alexandrinii întregi sau fragmentaţi, la maeştri ca Shakespeare (în *Hamlet* şi *As You Like It)*, îi dau înfăţişare chiar scriptică de vers liber. Poeţii însă, mai sensibili la accentele versului decît la măsura silabică, realizează, în afară de *dogge-*

rel şi *blank-verse*, cele mai variate ritmuri. Polimetria este însăşi legea majorităţii poeţilor englezi. Iar dincolo de polimetru, prin J. Milton, W. Blake, T. S. Coleridge, Matthew Arnold, W. E. Henley (un Whitman britanic), Coventry Patmore şi alţii, ritmul poetic se supune şi se adecvează, înaintea simboliştilor francezi, la instabilitatea emoţiilor. Conduşi, bineînţeles, de instinctul limbii, cîţiva dintre ei avuseseră şi conştiinţa acestei necesităţi, aflîndu-se astfel în stăpînirea ambilor factori subiectivi ai versului liber. Este cazul mai întîi al lui Coleridge. El compune în gustul vechilor balade *The Ancient Mariner* şi apoi *Christabel*, înnumărînd nu silabele, ci accentele. Neregularităţile celei de-a doua apar de la început :

'Tis the middle of night by the castle clock
And the owls have awakened the crowing cock,
Tu whit — tu whoo !
And hark, again ! the crowing cock
How drowsily it crew.

Sir Leoline, the Baron rich
Hath a toothless mastiff, which
From her kennel beneath the rock
Maketh answer to the clock,
Four for the quaters and twelve for the hour ;
Ever and aye, by shine and shower,
Sixtum short howls not over loud
Some say, she sees my lady's shroud.
Is the night chilly and dark ?
The night is chilly, but no dark.

. . . . . .

În rest, mai introduc variaţii ritmice versuri ca :

And in silence prayeth she,

sau :

Beautiful exceedingly

şi :

Save the boss of the shield of Sir Leoline tall
With hung in a murky old niche in the wall.

6—2193

Scanned with OKEN Scanner

Coleridge *(Preface to the Edition of 1816)* simte nevoia să-şi justifice abaterile : „...metrul din *Cristabel* nu este, la drept vorbind, neregulat, deşi poate părea la început astfel" ; el se întemeiază „pe un nou principiu, anume acela al înnumărării accentelor şi nu al silabelor fiecărui rînd. Cu toate că acestea pot varia de la şapte la douăsprezece, totuşi accentele fiecărui vers vor fi numai patru. Dar nici variaţia ocazională în numărul silabelor nu e introdusă fără socoteală («wantonly»)..., ci în corespondenţă cu o anumită tranziţie, în natura imaginaţiei sau pasiunii". Justificarea lui Coleridge interesează de două ori : ni se dă mai întîi argumentul decisiv al verslibrismului, care va ţine cu timpul să înmănuşeze toate extremităţile emoţiei, iar apoi fiindcă autorul manifestă totuşi o conştiinţă prozodică al cărei semn a fost totdeauna scrupulul aritmetic. Înnumărînd accentele (numai patru de fiecare vers), el se supune unei rigori care, în principiu, poate vătăma tot atît de mult sau de puţin, ca silabismul clasic, „natura imaginaţiei sau a pasiunii". Teoretic, oricît de embrionar, şi istoriceşte, noutatea rămîne de oarecare însemnătate, cu toate că practic fusese depăşită prin devenirile „versului alb", prin Milton *(Samson Agonistes)* şi chiar prin contemporanul Blake. Privit cu ochi moderni, noul principiu convertea însă rigoarea silabică în rigoare accentuală, asprimea lui fiind de acelaşi ordin prozodic : se ieşea dintr-o carceră de stejar şi se intra în alta de brad. Dar cazul de adevărată conştiinţă verslibristă îl prezintă romanticul întîrziat Coventry Patmore. Venit după Arnold şi în acelaşi timp cu Henley, care ajunseseră cu versul pînă la marginea prozei, Patmore îşi susţine noua formă atît practic, cît şi teoretic. Versurile lui au aparenţa acestora din *A Farewell :*

With all my will, but much against my heart,
We two now part.
My very Dear,
Our solace is, the sad road lies is so clear.
It needs no art,
With faint, averted feet
And many a tear,

In our opposed paths to persevere.
Go thou to East, I West.
We will not say
There's any hope, it is so far away.
But, O, my Best,
When the one darling of our widowhead
The nursing Grief,
Is dead,
And no dews blur our eyes
To see the peach — bloom come in evening skies.
Perchance we may,
Where now this night is day,
And even through faith of still averted feet,
Making full circle of our banishment,
Amazèd meet ;
The bitter journey to the bourne so sweet
Seasoning the termless feast our content
With tears of recognition never dry.

Cu numele dat de autorul însuşi, versul este „the fine irregular rock of the free tetrameter", a cărui „frumuseţe şi neasemănată variaţie îi deschide asupra posibilităţilor poeziei aproape o nouă perspectivă". Sentimentul lucrului nou devine chiar înşelător : „Am dat peste cel mai frumos metru care a fost inventat cîndva şi peste mina cea mai frumoasă, de material pe de-a-ntregul nelucrat, care a căzut vreodată în lotul vreunui poet englez". Totuşi, ritmul iambic cu tendinţă de substituire anapestică şi regularitatea căderii accentelor, calculată după ceea ce el numeşte „intervale izocrone" [1], amintesc încă de prescripţia lui Coleridge. Dar pentru data de 1865, cînd Patmore începe să se folosească de acest vers, cît şi de conştiinţa noutăţii lui, şi chiar pentru 1877, cînd îşi tipăreşte volumul *Eros Unknown*, gestul inovator, în mişcarea către versul liber, e menţionabil. Un comentator, Herbert Read *(Coventry Patmore*, în *The Great Victorians*, 2,193), crede că formei *Odelor* sale îi „lipseşte numai libertatea accentelor, introdusă de Hopkins, prie-

[1] Cf. Saintsbury *(op. cit. : Survey of Views on Prosody).*

tenul lui Patmore, ca să întrunească tot ceea ce constituie versul liber modern".

O situaţie similară, cel puţin similară, aflăm şi în poezia germană. Acelaşi sistem prozodic dublu a determinat, în raport cu verslibrismul francez, o precedenţă poate mai categorică decît cea engleză. Pe lîngă acele cauze care ţin de comunitatea lingvistică anglo-saxonă, faptul se mai poate atribui existenţei unui vers primitiv, *knittel-* sau *knüppelverse*, la care poeţii recurg din nevoia de a reacţiona la influenţa clasică de peste Rin. E poziţia specificului naţional faţă de introducerea alexandrinului. Goethe îl foloseşte în *Faust*. Dar accentualismul german şi silabismul neolatin nu se dezvoltă ca mişcări contrare, a căror opunere să coloreze în vreun fel istoria metricei respective sau din combinarea cărora să rezulte forme particulare de a premerge versul liber, ci există paralel. Goethe, Hölderlin şi Heine, de exemplu, alternează versul accentual şi versul metric în poezii diferite, după dispoziţia de a combate efectul mecanic sau după intenţii expresive controlabile. În imnul *Dem Genius der Kühnheit*, Hölderlin, cu entuziasmul său pentru o sinteză spirituală eleno-germană, găseşte aceşti iambi de slavă :

Wer bist du ? wie zur Beute, breitet
Das Unermessliche vor dir sich aus,
Du Herrlicher ! Mein Saitenspiel geleitet
Dich auch hinab in Plutons dunkles Haus;
So flogen auf Ortygias Gestaden,
Indes der Lieder Sturm die Wolken brach,
Dem Rebengott die taummelnden Mänaden
In wilder Luft durch Hain und Klüfte nach.

. . . . . .

Verlass mit deinem Götterschilde,
Verlass, o du der Kühnen Genius,
Die Unschuld nie! Gewinne dir und bilde
Das Herz der Jünglinge mit Siegsgenuss!
O säume nicht! erwache, strafe, siege!
Und sichre stets der Wahrheit Majestät,
Bis aus der Zeit geheimnissvoller Wiege,
Des Himmels Kind, der ew'ge Friede geht!

Scanned with OKEN Scanner

Acelaşi poet însă, în *Patmos, Andenken, Die Wanderung* ş.a., întrebuinţează un vers căruia nu i se poate zice decît liber. Aşa e scris şi *Hyperions Schicksalslied :*

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

. . . . . .

La Heine, alternarea metricei neolatine cu alta accentual şi silabic liberă este şi mai limpede, şi mai semnificativă. „Cîntecele" propriu-zise din *Buch der Lieder* aparţin prozodiei europene tradiţionale ; *Die Nordsee* însă, în acelaşi volum, atestă un verslibrism necontroversabil. Schimbarea tehnicii versului la el nu este numai variaţie formală cu care se alungă vreo presupusă monotonie ; e ştiinţă şi conştiinţă verslibristă. Chiar în ciclurile în care versul e lăsat aparent să se alcătuiască în voie, fără disciplină ritmică şi fără nici o rimă, sînt unele poezii care au preferat metrica regulată. Astfel, în timp ce bucăţi ca *Sturm,* avînd să exprime agitaţia marină cu „munţi de apă albi", care se înalţă şi se prăbuşesc „în negre, mereu căscînde prăpăstii — potop" („... weitgähnende Flutabgründe"), atrag în mod firesc versul *necesar* (cum am văzut că îl va numi Arno Holz), adică versul liber, altele ca *Nachts in der Kajüte* sau mai ales *Meeresstille,* din acelaşi calcul expresiv, aliniază simetria plină de înţeles a unei calme versificaţii izome-

trice. Şi chiar analiza ritmului înlesneşte aceeaşi concluzie : poezia întreagă e o succesiune regulată de largi anapeşti, cu numai două substituiri trohaice în primele strofe, ceea ce poate răspunde subintenţiei, tot de ordin expresiv, de pacificare, de aşternere a liniştei pe ape, deoarece restul de strofe, care sînt şi cele mai numeroase, îşi menţin pînă la sfîrşit, asigurător parcă, structura anapestică. Acest poet se manifestă de altfel verslibrist mai totdeauna. Nu o dată el îşi schimbă ritmul, folosit mereu ca expresie poetică, în cuprinsul chiar al cîte unui „cîntec" de două strofe ; iar cînd memoriile sale îl aduc să-şi spună părerea despre strictoţea prozodiei franceze, el notează : „Nu cunosc nimic mai absurd decît sistemul poeziei franceze... Cu siguranţă că Procust este inventatorul acestei metrice, perfectă cămaşă de forţă aplicată gîndurilor, care, fiind prea liniştite, nu au nevoie de ea" ; în continuare, de asemenea : „Că frumuseţea unui poem consistă în a învinge dificultăţi de versificaţie e un alt principiu ridicol de aceeaşi origine" [1]. El avusese prilejul să-şi arate rezerva şi direct, deşi fără ecou, faţă de confraţii de peste Rin. În timpul răsfăţatei şederi la Paris, concomitent cu apariţia în franţuzeşte a poeziilor, traduse de Gérard de Nerval într-o formă despre care se va spune că ar fi sugerat Mariei Krysinska ritmul prozelor sale (vezi *supra*, p. 69), îi cunoscuse de aproape ; şi „privighetoarea germană cu cuibul în peruca d-lui de Voltaire", cum singur îşi zicea, se făcuse simţită cu privire la chestiunea prozodică în două versuri epigramatice :

Je mourrais pour la France, mais...
Faire des vers français, jamais ! [2]

Înclinarea de a scrie în „freien Rhytmen" este, aşadar, o aptitudine germană. Un cunoscător fără prejudecăţi, dr. Rudolf Lehmann (*Deutsche Poetik*, 1908), arată tradiţia acestei înclinări. El îi distinge începutul la Klopstock, care în bucăţi ca *Frühlingsfeier* nu respectă decît regula proprie a strofei compuse dintr-un număr fix de

[1] *The Memoirs of Heinrich Heine* (Ed. Thomas W. Evans, 1884).
[2] În G. Guilliaumin, *Le Vers Français et les Prosodies Modernes*, 1928. În ediţia engleză a memoriilor, versurile acestea sînt transpuse în proză.

versuri ; „dar, se adaugă, lungimea (versurilor) este atît de felurită, că pentru ureche nu mai poate fi vorba de o anumită formă a strofei". Lui Klopstock îi urmează Goethe, între altele cu *Seefahrt* şi *Harzreise im Winter*, a căror mai intimă seducţie muzicală, referită la opera înaintaşului, le face să apară ca „ein Streichquartett zu einer Symphonie mit grossem Orchester". Romanticii sînt reprezentaţi prin Hölderlin [1], Novalis şi Heine, iar modernii prin Richard Dehmel şi Arno Holz [2]. Numai ordinea romanticilor surprinde într-o măsură oarecare : *Hymnen an die Nacht* ale lui Novalis apar în 1800, în timp ce poemele verslibriste ale lui Hölderlin, compuse în primii ani ai noului veac, sînt cunoscute abia în 1843, la moartea poetului. În orice caz, cei trei romantici constituie o adevărată tradiţie germană a verslibrismului. Arno Holz concedează gloria de a-l fi premers numai lui Goethe şi lui Heine, care ar fi „atins ritmurile libere, totuşi nu încă şi pe cele naturale" ce îi fuseseră rezervate personal. Dar atitudinea acestui poet, plin de pretenţii faţă de o tradiţie atît de certă [3], este a doua oară neinteresantă prin întîrzierea de aproape cincisprezece ani faţă de inovaţia colectivă a simboliştilor francezi.

[1] Karl Rosenkranz (*Hegels Leben*, 1844) reproduce un poem, *Eleusis*, trimis de Hegel sub formă de scrisoare lui Hölderlin. Forma scrisorii are un caracter intermediar : ceva între proza osianică şi versul liber, fără să se poată spune dacă aparţine mai mult uneia decît alteia. Tot ca simplă curiozitate notăm aici că şi Nietzsche va compune poezii în vers liber, formă propusă şi practicată ulterior în Franţa.

[2] Cf. Andreas Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, vol. III, 1929.

[3] Am considerat mai puţin pe Goethe în această tradiţie. Cu toate libertăţile lui de versificaţie, marele poet mărturisea în 1813 lui Eckermann : „Azi meritul tehnic preocupă mai înainte de orice, şi domnii critici încep să mormăie dacă se rimează un *s* cu un *sz* sau cu un *ss*. Dacă aş mai fi destul de tînăr şi destul de îndrăzneţ, aş frînge cu bună ştiinţă toate legile prozodiei ; aş întrebuinţa aliteraţiile, rimele false şi tot ceea ce mi s-ar părea comod..." (citat şi de Rémy de Gourmont în *Esthétique de la Langue Française*). Această frază echivalează cu o declaraţie de neverslibrism. Şi cum conştiinţa eliberării versificaţiei este pentru noi unul dintre elementele constitutive ale versului liber, am şovăit să credem despre Goethe mai mult decît crezuse el însuşi. Mărturisirea lui rămîne însă tulburătoare ; la ce alte libertăţi decît cele practicate se va fi gîndit el şi ce încă i se va mai fi părut „comod" şi cu putinţă de folosit în materie ?

Scanned with OKEN Scanner

9. Aceştia cunoscuseră direct şi deopotrivă stările de lucruri de dincolo de Marea Mînecii şi de peste Rin. Copii sau orişicum nepoţi ai marilor romantici, ei crescuseră cu ochii la un ideal liric nu nefrancez, cum le-a plăcut unor cercetători politici să afirme, dar care făcea ca în sinteza spirituală a Franţei moderne să intre sub toate formele modalitatea septentrională a eului. De altfel, majoritatea lor aparţinea prin naştere nordului Franţei [1]. S-a căutat după primul război mondial să se reducă influenţa germană asupra simbolismului la o influenţă exclusiv engleză. Era ecoul literar al Quadruplei militare din 1914. John Charpentier *(Le Symbolisme,* 1927), care interpretează tot ceea ce în noua şcoală se suspecta de provenienţă germană ca fiind împrumut englez — un împrumut cu caracter de circulaţie firească pe calea substratului celtic comun — era criticul politic al simbolismului, după cum Pierre Lasserre fusese criticul politic al romantismului. În realitate, spiritul modern francez îşi urca sevele proprii fără preferinţe în dublul altoi anglo-german. La originea nordică a majorităţii simboliştilor se adaugă o serie de fapte dintre care, deşi bine cunoscute, e oportun să fie reamintite cîteva. Verlaine şi Rimbaud, primul ca „vierge folle", al doilea ca „époux infernal", trăiesc la Londra într-un „drôle de ménage" timp de un an ; îi desparte apoi un foc de revolver la Bruxelles, pentru ca Rimbaud, expulzat din Belgia, să se înapoieze la Londra. Mallarmé studiază doi ani în Anglia, de unde vine şi rămîne profesor de engleză la Paris, devenind şi colaborator al periodicelor de limbă engleză. Agenţi ai aceleiaşi culturi, Viélé-Griffin e născut la Norfolk-Virginia, pentru ca în Franţa să fie printre primii traducători ai lui Walt Whitman, şi Stuart Merrill e originar din Hampstead — Statele Unite, unde îşi petrece primii ani ai tinereţii. De altă parte, Laforgue, născut la Montevideo, devine pentru cinci ani la Berlin lectorul împărătesei Augusta, cu care prilej citeşte pentru sine, dintre filozofi, mai ales pe Hartmann şi, dintre poeţi, mai cu seamă pe

[1] Édouard Dujardin *(op. cit.)* se referă la un articol din hebdomadarul *Travail,* 1921, care apărea la Toulouse, şi al cărui autor, Louis Gracias, observa că versul liber nu s-a bucurat niciodată de favoarea Midi-ului.

Heine. Édouard Dujardin este printre auditorii muzicii lui Wagner de la Bayreuth şi întemeietor la Paris al unei *Revue Wagnerienne*. Dintre aceştia toţi, unii îşi găsesc interesul şi în Anglia, şi în Germania. Aşa e Rimbaud, care între două şederi la Londra apare la Stuttgart, unde, cu neverosimila lui facultate de poliglot, învaţă limba germană într-un timp record ; aşa e Laforgue, care de la Berlin merge să se căsătorească cu o englezoaică la Londra. Şi nu e nevoie decît de aceste amănunte biografice, nu e nevoie nici de menţionarea între ei a belgienilor flamanzi, ca să se vadă că iniţiatorii versului liber francez au stat în legătură directă atît cu poezia engleză, cît şi cu cea germană. În amîndouă ei au putut observa deopotrivă un fel de a versifica, pe care l-au implicat în procesul, mai vechi şi mai complex, de lărgire a prozodiei proprii. Credinţei anacronice că altoirea cu sensibilitatea nordică ar fi adus spiritului francez oricum o adulteraţie, dacă nu chiar o denaturare completă, trebuie să i se opună singurul sens al acestei realităţi, care este trecerea spiritului european de la o vîrstă la alta. Iar dacă totuşi este vorba de o dublură de sentimente naţionale a unei mişcări ce depăşeşte naţiunile, această mişcare poate trezi sentimente contrare părerii de rău. Cultura franceză a avut destinul unic între celelalte culturi să fie cadrul în care s-a produs atît sinteza clasic mediteraneană a lumii noi cu anticitatea, cît şi sinteza modernă a aceleiaşi lumi noi cu septentrionul. Ca să fie ultima Eladă (dacă nu cumva în adevăr „ultima“ se va fi edificînd acum în altă parte), Franţa a fost ajutată, pe lîngă cunoscutele ei aspiraţii la ordine şi claritate, de natura limbii. Toate cuvintele ei, aproape lipsite de orice variaţie tonică, îşi pronunţă cu aceeaşi intensitate silaba din urmă ; iar spiritul limbii e apt îndeosebi să rezume, să formuleze lapidar. Paul Claudel *(op. cit.)*, privind chestiunea ca verslibrist căruia îi trebuie accente tonice, denunţă ca „defect“ mişcarea comună vocabularului francez „de a se precipita cu capul înainte pe ultima silabă“ ; nu altfel consideră şi aptitudinea limbii la combinaţii

scurte, dense, proverbiale : „S-a zis, pe drept cuvînt, că o întreagă istorie a Franţei s-ar putea scrie în «vorbe bune». Astfel : *Vae Victis ! — Fier sicambre... — Dieu le veut ! — Paris vaut bien une messe. — L'État, c'est moi ! — Il n'y a plus de Pyrénées. — Il n'y a qu'un Français de plus. — J'y suis, j'y reste. — Debout, les morts ! — Le cléricalisme, voilà l'ennemi !*" etc. Dar ambele particularităţi, făcînd cu putinţă acea prozodie care în orice variaţie a versului strict silabic rămîne cristalografică, sînt elemente constitutive ale excelenţei alexandrinului, sînt coordonate de ordin formal şi lingvistic ale sintezei clasice, reprezentînd în acelaşi timp, prin fixitatea uniformă a pronunţării, prin silabismul aritmetic şi din punctul de vedere al limbilor pur accentuative, stadiul intermediar de la limbajul antic la cel modern. Franceza e, aşadar, în mod natural ultima limbă literară antică şi prima limbă literară modernă. Caracterul antic i-a dat puterea de a susţine în lume idealul clasic ; caracterul modern i-a dat-o pe aceea de a se regrupa cu spiritualitatea nordică şi de a susţine în lume tot ea un un nou ideal. Încît nu e nimic de regretat în această de-a doua situaţie ; mai curînd ar fi motive de jubilare. Cum însă nu facem parte dintre scriitorii francezi, nouă ne rămîne numai să constatăm, în două momente expresive, destinul european al acestei culturi. Şi nici nu l-am fi reamintit dacă limba franceză, cu situarea ei între „cantitate" şi „accent", n-ar explica verslibrismul oarecum întîrziat al simboliştilor francezi şi n-ar lumina, pe de altă parte, capitala lor acţiune de impunere şi europenizare a precedenţei anglo-germane.

Cronologia versului liber, lărgită de cele patru literaturi la care am raportat-o, este, evident, alta decît cea franceză ; ea modifică perspectiva istorică şi înlesneşte noi concluzii. Dar mai întîi cronologia însăşi :

1. Jean de La Fontaine, *Fables*, 1668.
2. John Milton, *Samson Agonistes*, 1671.
3. Novalis, *Hymnen an die Nacht*, 1800.
4. T. S. Coleridge, *Christabel*, 1816.
5. Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, 1827.

Scanned with OKEN Scanner

6. Friederich Hölderlin, *Gedichte*, 1843.
7. Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1855.
8. Matthew Arnold, *Poems*, 1857.
9. Coventry Patmore, *The Unknown Eros*, 1877.
10. Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, 1886.
11. Gustave Kahn, *Les Palais Nomades*, 1887.
12. Francis Viélé-Griffin, *Joies*, 1889.
13. Arno Holz, *Phantasus*, 1898.
14. Domenico Gnoli (G. Orsini), *Fra Terra ed Astri*, 1903.
15. Gabrielle D'Annunzio, *Laudi*, 1903—1912.

Din cronologia franceză a reieşit, împotriva revoluţiilor individuale, o mişcare comună la inovaţia formală şi sensul evolutiv al întregii prozodii respective; din cronologia celor patru literaturi europene rezultă îndrumarea spiritului internaţional către acelaşi ideal prozodic, a cărui libertate se concepe însă şi se resimte individualist. Pentru aceasta, tabloul de mai sus cîştigă în semnificaţie, dacă i se priveşte sfîrşitul (de la punctul 9) în unire cu ceea ce, deşi neînregistrat, era totuşi notabil în literaturile reprezentate. Cam în aceeaşi perioadă de timp cînd în Franţa poeţii noi militau pentru versul liber, în Anglia (Henley, Patmore, Hopkins, Hewlett ş.a.), în Germania (Dehmel, Arno Holz ş.a.), în Italia (Capuana, Gnoli, Lucini, D'Annunzio ş.a.), într-un fel sau altul, poeţii erau animaţi de sentimentul aceleiaşi descoperiri.

Exceptînd pe La Fontaine şi Milton, putem crede că secolul al XIX-lea este unitatea de timp în care verslibrismul se impune ca instrument mai flexibil, alături de solemnitatea formei neolatine. Anticipaţiile anglo-germane au trebuit însă mai întîi să se combine cu marea conştiinţă verslibristă a Parisului, ca să intre sub forme franceze în circulaţia lumii întregi. Ele au mers către simbolişti în modul cel mai firesc. Poeţii francezi de la sfîrşitul acestui secol reprezentau, cu noua sinteză spirituală realizată tot în cadrul culturii lor, conştiinţa lirică a omenirii. Atmosfera creată de eterogenia lor etnică (francezi, americani, evrei, o poloneză, greci, belgieni — valoni şi flamanzi —, elveţieni), prin cosmopolitismul ei, era destinată să absoarbă de pretutindeni valori şi

procedee de circulaţie restrînsă şi să le împrăştie apoi în restul lumii, cum împrăştiase cu două secole înainte pe cele ale culturii greco-latine. Că acolo şi atunci se făurea o stare de spirit fără graniţe, la care colaborau sau doreau să colaboreze numeroase ţări, e un fapt incontestabil. Cea mai înaltă expresie a noii stări, înflorind sub ochii indiferenţi ai oficialităţii, era cenaclul lui Mallarmé. La el se strîngeau, în afară de poeţii, muzicienii, pictorii şi sculptorii francezi, emisari din America (James Whistler, J. H. Ingram), din Anglia (O. Wilde, George Moore, Arthur Symons), din Germania (Stephan George), din Italia (Vittorio Pica), din Danemarca (G. Brandes) şi din Olanda (W.-G. Byvanck). Prestigiul „revoluţionarilor" lucra chiar asupra ţărilor unde versul liber, ca al doilea mod prozodic, se constituise deplin şi cu mult înainte.

PARTEA A II-A

VERSUL LIBER ROMÂNESC

Scanned with OKEN Scanner

PROZODII ROMÂNEŞTI

1. Lipsa unei prozodii clasice. 2. Enache Văcărescu. 3. Ioan Alexe. 4. Iordache Golescu. 5. Timotei Cipariu. 6. Ion Heliade Rădulescu. 7. G. I. Ionescu-Gion. 8. Th. D. Speranţia. 9. N. I. Apostolescu. 10. Sugestii verslibriste.

1. În comparaţie cu alte literaturi, studiile de versificaţie română sînt puţine. Lucrul nu e surprinzător. Poezia noastră de o valoare centă apare abia în secolul trecut. Cum interesul pentru schematica versului e semnul conştiinţei versificaţiei, în practica poetică el presupune un exerciţiu anterior. Firea limbilor, condiţionînd din adînc ritmul şi tehnica lui, s-a încredinţat totdeauna mai întîi poeţilor sub forme intuitive şi numai cu oarecare întîrziere metricienilor, raţional şi sistematic. Cei mai mulţi, dintre puţinii care există, se referă de aceea la tipuri de versificaţii străine, extrase din literaturi care, avînd o istorie bogată, puteau fi cunoscute. Versificaţia noastră nu avusese timp să se constituie în totalul de creaţii şi exemple trebuitoare. Lipsea fundamentul. Ei se întemeiază, aşadar, pe alte literaturi, care îi fac să întrebuinţeze terminologii străine şi să aplice poeziei române unele norme şi scheme sau constrîngătoare, sau prea largi, în orice caz impropnii. Şi chiar de s-ar considera literatura ca suficientă să-şi impună prozodia şi nomenclatura

Scanned with OKEN Scanner

particulară, studiul clasic nu putea totuşi să se aştepte. Scrierea şi îndeosebi pronunţia, aceasta esenţială în ştiinţa şi arta versificării, neunificate încă, menţineau limba într-un proces continuu, prea mişcător ca să se aşeze pe curgerea lui vreun grup valabil de norme. În această situaţie, metricienii au intervenit cu exemplul literaturilor ieşite din limbi definitiv fixate sau, oricum, mai ferme decît a noastră. Cîţiva sînt dar siliţi să întrebuinţeze tipare şi terminologia greco-latină, iar alţii să recurgă la tratatele de specialitate franco-italiene. Este adevărat, pe de altă parte, că marii scriitori scurtează perioada de instabilitate lingvistică, după cum este adevărat că la noi Eminescu a avut această putere în mare măsură. Dar s-a întîmplat un nou fapt. La scurt timp după ce versificaţia română devine sistematizabilă prin opera lui Eminescu, aproape concomitent, poeţii încep să imite versul liber francez. Ei abandonează reguli cărora, în majoritate, nu li se supuseseră. Versificaţia propriu-zis clasică nu are la noi nici un înţeles. Abia dacă se poate vorbi de un meşteşug oarecum tradiţional. Şi dacă n-am avut mai întîi o poezie suficientă, bine închegată metriceşte, şi nici apoi un criteriu ortografic şi ortoepic unanim admis, care să fi făcut posibilă cercetarea şi fixarea prozodiei, o ultimă împrejurare, la ivirea prilejului cel mai potrivit, ne-a îndepărtat cu totul de asemenea studii ; în cuprinsul aceluiaşi secol, imitarea versului liber amînă din nou nu numai studiul, ce nu putea fi întreprins pînă la Eminescu, dar amînă pentru o perioadă indeterminabilă însuşi interesul pentru o asemenea chestiune.

2. Cu toate acestea, încercările n-au lipsit. Limitîndu-ne la cîte s-au tipărit, dumnealui Ianache Văcărescu [1] (*Observaţii sau băgări de seamă*... 1787), luînd în seamă alfabetul cirilic şi unele similitudini ale acestui alfabet provizoriu cu cel grecesc, stabileşte cantitatea anumitor sunete şi dă cîteva scheme de „picioare" greceşti ; dar în acelaşi timp observă şi inexistenţa măsurilor cantita-

[1] *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulilor şi orînduielilor gramaticii româneşti adunate şi alcătuite de dumnealui Ianache Văcărescu cel de acum dikeofylax a Bisericei cei mari şi mare vistier a Prinţipatului Valachiei*, 1787.

tive în românește, fără să arate accentualismul limbii, de care însă va ține bună socoteală în compunerile proprii. La sistemul mixt, îl duce ideea că limbile celelalte neolatine nu și-au organizat versificația după tipicul grecesc fiindcă sînt sărace în vocale, în „slove glasnice", cum spune el ; în timp ce „noi sîntem îndestulați și de multe slove glasnice și diftongi", care pot să se strîngă în „chipuri de stihuri cu număr de picioare". Bineînțeles, regulile Văcărescului sînt arbitrare, pornind în mare parte din „evlavia cea după datorie ce are limba noastră" față de greci și latini. Noroc însă că eroarea, care îl face să vorbească chiar de silabe lungi prin poziție în limba română, de silabe obișnuite și de valoarea cantitativă a diftongilor, nu îi falsifică instinctul de poet. Mica lui operă e versificată accentual cu o corectitudine mai apreciabilă decît a multor poeți de mai tîrziu. E posibil ca instinctul să-i fi fost ajutat și de ritmurile populare, care nu-i displăceau. Dar, oricum, primul nostru prozodist se împiedică de alfabetul cirilic și de datoria de a fi neolatin chiar în teoria versificației, ca să fi putut da mai mult decît începutul acestor studii la noi.

3. Cu aproape patruzeci de ani mai tîrziu, teologul transilvănean Ioan Alexe, care își atribuia opera ca „Joannis Alexi" [1] (*Gramatica Daco-Romana...*, 1826), compunîndu-și-o în latinește, se simte obligat și la cîteva pagini finale, cărora le zice *De Prosodia*. Sînt pagini de ortoepie curată ; cum se pronunță cuvintele românești, din cîte silabe se compun și alte scurte observări (el le zice „regulae") de aceeași natură încheie micul capitol *Appendix*-ul gramaticii. Dar punctul de plecare, deși nedus mai departe, era cel bun. Dacă așa-numitele de el „regulae in elevatione Toni observandae" ar fi fost extinse la versificație, e probabil că am fi avut în Ioan Alexe pe cel dintîi prozodist ritmic sau accentual de la noi. Mărginindu-se la atît, e numai unul dintre numeroșii gramaticieni.

[1] *Gramatica Daco-Romana sive Valachica latinitate donata, aucta in hunc ordinem redacta, opera et studio Joannis Alexi, clerici almae Dioceseos G.R.C. Magno-Varadinensis in caesareo regio convictu Vienensi alumni theologi absoluti*, 1826.

4. Aceeaşi lipsă de importanţă din punctul de vedere al versificaţiei se leagă şi de numele Vornicului Iordache Golescu [1] *(Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticeşti*, 1840). În partea rezervată poeziei, Vornicul găseşte o pagină în care să dea ceva lămuriri despre rimă, măsură şi cezură. Chestiunea ritmului sau accentului, teoretic, nici nu i se pune. Cu toate exemplele aduse, exemple ritmice cum nici nu s-ar fi putut altfel, el este de aceea sub nivelul de interes chiar al lui Alexe.

5. Mai cuprinzător este Timotei Cipariu *(Elemente de Poetică, Metrică şi Versificaţiune*, 1860). Poetica lui juxtapune cele trei moduri fundamentale de versificaţie: prozodia cantitativă greco-latină, prozodia arabă cantitativă cu „cadenţă finală", adică rimă, şi prozodia modernă bazată pe accent. Asimilînd accentul limbilor neolatine cu cantitatea celor antice, autorul afirmă că versificaţia modernă s-a constituit din dublul împrumut al „picioarelor" de la cei vechi şi al „cadenţei finale" de la arabi. Dar distinge categoric între „metrul prozodic" — cantitativ şi „metrul tonic" — accentuativ. Acesta din urmă „se fundează pe *tonul* sau accentul cuvintelor. Iar tonul e acea înălţare a vreunei silabe, cu care ea în pronunţare se nidică pe deasupra altor silabe în *scara* muzicală a vorbirii." După lămuriri în privinţa „silabei tonice" şi a „scaunului tonului", capitolul versificaţiei propriu-zise aduce, la paragraful strofei, o notă despre *ditirambi*, prea scurtă ca să intereseze versul liber, şi continuă cu versificaţia prozodică şi tonică, amîndouă folosind aceleaşi scheme — „picioarele". După latinist, deşi el stăruie cum şi cît se cuvine asupra deosebirii dintre cantitate şi accent, între aptitudinea metrului prozodic şi a celui tonic de a se organiza pe aceleaşi tipare nu e nici o diferenţă. El crede cu tărie că versul accentual poate fi descompus în vechile picioare şi, procedînd în consecinţă, le aplică atît unde se poate, cît şi unde nu se poate. Pentru aceasta, exemplele vin din opera versificatorilor moderni (Cîrlova, Alexandrescu, Heliade, Alec-

[1] *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticeşti de D. Vornicul Iordache Golescu, fiul răposatului Banului Radul Golescu*, 1840.

sandri, Bolintineanu şi alţii, între care se află şi Cipariu însuşi), dar, pentru schemele mai complicate, vin din traducătorii *Psaltirii*, Corbea şi Dosoftei, de la acesta preferînd versurile de tip polonez, care mai nu oferă vreo percepţie ritmică, după cum vin de asemenea chiar din unele începuturi ale traducerii *Bibliei* în proză. Şi dacă versul trohaic zis „dimetru brachicatalectic, de 6 silabe, de 1 membru mare, terminat în silaba neintonată, cu tonul primar în penultima cuvîntului ce termină versul" poate fi ilustrat cu fragmente din *Mioriţa*, dacă „trimetrii hipercatalectici, de 13 silabe, în doi membri mari neegali (de 6 şi 7 sau de 8 şi 5 silabe)" au nevoie să fie exemplificaţi de unele versuri aritmice din Dosoftei, anumite picioare compuse ca „tetrametrul brachicata- şi acatalectic, de 14, 15 şi 16 silabe, în doi membri mari neegali (de 8 şi 6, de 8 şi 7 şi de cîte 8 silabe)" rămîn fără putinţă de exemplificare. Ni se explică, evident, că astfel de versuri nu se găsesc la noi şi că autorului, ca să compună anume, i s-a părut „de prisos", dar probabil că nu şi imposibil. În sfîrşit, mai pe scurt, cu Timotei Cipariu ne aflăm încă la Enache Văcărescu, dacă nu, prin stăruinţa de a grupa versul românesc în tot felul de subunităţi antice, chiar dincolo de el ; dar în acelaşi timp cercetarea prozodică devine cu totul independentă de Gramatică.

6. Chestiunea versificaţiei noastre moderne, desprinsă astfel de gramatică numai formal, deoarece, de fapt, ea rămîne în funcţie de instabilitatea limbii, atrage atenţia „polihistorului" I. Heliade Rădulescu *(Curs întreg de poesie generale*, vol. I, 1868). Deşi ni se vorbeşte din nou, cînd poate nu ne-am mai fi aşteptat, de silabe lungi şi silabe scurte, prin care trebuie să înţelegem silabele accentuate şi silabele atone, deşi se recomandă unele măsuri improprii pentru versul românesc de provenienţă italiană (endecasilabul) şi sîntem îndemnaţi să adoptăm pentru rime denumiri tot italiene (piane, tronchi şi sdrucciole), tratatul lui Heliade nu este mai puţin cea dintîi cercetare a versificaţiei române moderne : măsurii, cezurii şi rimei li se rezervă capitole distincte şi amănunţite. Pe

alocuri, din cauza provizoratului limbii, metricianul este azi şi amuzant. *Rejet*-ului (*„enjambement“*) îi spune „crăcănitură“ ; deosebindu-l în felurile cunoscute, de la vers la vers şi de la emistih la emistih, îl îngăduie numai ca excepţie, fiindcă „asemenea graţii crăcănate nu se văd decît foarte rar“. Rimele sînt toate asonanţe ; cele ce se zic „sărace“ ca „apropiat — format“, „boier — cavaler“, „sunt — ciunt“, „iau — lau“ etc. (cu prezenţa unui diftong sau triftong) sînt „rime *suferite*“ ; cele cu consoana finală asonantă, ca „sînt — avînd“, „cuvînt — vrînd“, „franc — rang“ etc., sînt „rime *disgraţiate*“ ; iar asonanţele propriu-zise, ca „urs — fus“, „ars — pas“, „lut — dud“, „fruct — rupt“ etc., sînt rime *defectuoase*, sau mai bine „păcătoase de tot“. Dar studiul lui Heliade ne interesează, după cum se va vedea îndată, îndeosebi din punctul de vedere al versului liber. Pînă atunci, să menţionăm pe ultimii prozodişti.

7. Următorul este G. I. Ionescu-Gion (*Manual de Poetică română*, 1888). Originalitatea lui Gion constă în cuprinderea ca materie metrică a „prozei poetice“ şi a „poemelor în proză“. Din exemplele aduse (Fénelon, Florian, Chateaubriand, *Cîntarea cîntărilor — Biblia de la 1688*, Bălcescu — Russo, C. A. Rosetti, Odobescu şi Ispirescu) se vede limpede că autorul nu face deosebire între „proza poetică“ şi „poemul în proză“ ; ele au „bogăţia cuvîntării, imaginile vii şi colorate, *elocinţa şi energia verbului* (subl. aut., *n.r.*), cadenţa, armonia, ritmul muzical al frazei — calităţi care toate împreună sînt şi alcătuiesc frumuseţile esenţiale în poezie“. Fără să ajungă pînă la ideea libertăţii melodice a poemului în proză, din care versul liber devine posibil, el este încă la echilibrul ciceronian al prozei poetice. Cît priveşte versificaţia, se cere coincidenţa accentului ritmic cu accentul tonic şi se disting accentele tonice secundare ; după cum e vorba un moment şi de versuri libere, dar într-o formă („versuri nerimate, libere sau albe“, exemple din Heliade), care dovedeşte, dacă nu confuzie imputabilă, în orice caz nediferenţiere.

Scanned with OKEN Scanner

8. Un fel de prozodist ar putea fi considerat de asemenea Th. D. Speranţia *(Versificaţiunea Română şi Origina ei*, 1906), cu toate că chestiunea esenţială nu şi-o pune decît lateral. Ceea ce îl preocupă este originea versificaţiei noastre. Întemeindu-se pe cercetările lui Edelstand du Méril *(Poésies Populaires Latines antérieures au Douzième Siècle*, 1843, şi *Poésies Populaires Latines du Moyen-Age*, 1847), care arătase că „în cele dintîi timpuri ale limbii latine cantitatea prozodică nu exista", el formulează o ipoteză analogică: după cum „limba română vine din limba latină populară, ...versificaţiunea română trebuie să vină din versificaţiunea latină populară". Cîteva versuri latineşti bazate pe accent dintr-un citat din Suetoniu şi restul e fără importanţă (reia de la Heliade denumirea italienească *sdrucciole* pentru rimele de trei silabe: „florile-ninsorile").

9. În sfîrşit, ultimul nostru metrician, în stare indiscutabilă să scrie studiul prozodic aşteptat, este N. I. Apostolescu *(L'ancienne Versification Roumaine*, 1909). Acesta urmărise problema ritmului în româneşte mai stăruitor şi mai coordonat atît în lucrarea menţionată, cît şi în altele *(Studii*, 1904, şi *L'Influence des Romantiques Français sur la Poésie Roumaine*, 1909). Dar lucrul său cade în plină epocă de imitaţie verslibristă şi e probabil că această schimbare îi va fi sustras atenţia de la chestiuni prozodice care în practică nu mai interesau pe nimeni. De aceea se va fi oprit de asemenea, numai din necesitate academică (lucrarea fiind o completare a tezei principale de doctorat), la „vechea versificaţie". Dar primul capitol e rezervat totuşi versificaţiei moderne. Cu Apostolescu, ne aflăm departe de orice încercare de a silnici versul românesc cu tipare antice sau neolatine. El diferenţiază metrica română prin absenţa totală a cantităţii silabice nu numai de cea greco-latină, dar chiar de cea franceză, care nu admite rime ca „âme — femme" sau „fête — parfaite" tocmai din cauza reminiscenţei cantitative în pronunţie. Luînd în seamă, pe de altă parte, că semitonurile limbii noastre *i* şi *u* finale („înşiraţi", „dealuri" sau „teiu", „vechiu"), care nu se socotesc în versificaţie, nu au în nici un fel rolul lui *e mut*

din franţuzeşte, el poate spune că „în limba română şi, prin urmare, în versurile româneşti nu există vreo chestiune de ordin prozodic". Concluzia cea mai însemnată a capitolului priveşte ritmul : este valoarea caracteristică, prin regularitate, a versurilor româneşti. Rolul grupei de silabe din jurul accentului tonic şi al repetării ei în mod regulat este atît de hotărîtor, încît *măsura* (numărul silabelor) devine secundară, versurile putînd fi studiate numai *ritmic (accentual)*, nu şi *metric*. Cu orientarea lui exactă în materia respectivă şi cu posibilităţile comparatistice pe care le dovedeşte, Apostolescu era pregătit şi prin studii personale şi prin stadiul poeziei să ne dea prozodia clasică a versificaţiei române [1].

10. Pentru un motiv sau altul, am obţinut însă cît am obţinut ; în orice caz, mai mult decît de la toţi ceilalţi. Şi aceasta nu numai în ceea ce a afirmat cu privire la versificaţia tradiţională, dar şi în privinţa *ritmului* specific al limbii, pe care îl semnalează în proză de la Cantemir (vezi *Studii*), iar în versuri îl consideră ca premisa versului nostru liber. Este adevărat că facem doar o presupunere, atribuindu-i ultima idee, dar atribuţia poate fi sprijinită cu două-trei fragmente de frază. Astfel : „În româneşte, singura chestiune care trebuie să preocupe pe versificator este *forma* piciorului (ritmic — *n.r.*), cu excluderea chiar a *măsurii*". Desconsiderarea numărului de

[1] Un capitol al aceleiaşi lucrări expune cuprinsul a două vechi prozodii româneşti manuscrise. E vorba de *Gramatica* lui Macarie, 1785, mss. 102, Academia R. S. România, a cărei a treia parte, „a artei poeziei care face versuri", identifică versificaţia greco-latină cu cea română, şi *Adnotaţii scoase din prosodia Limbii Românesci*, mss. 463, pe a cărui foaie a 15-a se citeşte : „Extras de N. Pauletti, 1839, martie, din Prosodia de G. Seulescu, Profesor la Iaşi, publicată în 1830". Prozodia lui Seulescu nu se mai găseşte, dar din extrasele lui Pauletti reiese că versul românesc „se întemeiază pe armonia tonului şi nu sufere picioarele care se constituie numai din silabe lungi", ca spondeul. Totuşi, pentru Apostolescu, Seulescu este „primul teoretician al versificaţiei române moderne". Dar preocupări prozodice mai putem afla şi la alţii, dinaintea Ieromonahului Macarie, cum este Dimitrie Eustatievici, profesorul braşovean, cu a sa *Gramatica românească*, mss. 583, din 1757. Pentru tot ce priveşte epoca veche, vezi de asemenea *Primele manifestări de teorie literară din cultura română* de D. Popovici (în *Studii literare*, vol. II, 1943).

silabe este chiar unul dintre elementele versului liber, pe care, într-un parentez, îl şi socoteşte ca „foarte posibil în limba română, mulţumită ritmului ei". În *L'Influence des Romantiques...*, pornind de lîngă aceleaşi idei, ajunge mai departe chiar decît s-ar fi cuvenit. Căci a crede că fabulele lui Alexandrescu, fiindcă întrebuinţează măsurile cele mai felurite, „sunt din acest punct de vedere modele de versuri libere, cum sunt ale lui La Fontaine", însemnează a depăşi cu mult adevărul. Fabulistul român, metriceşte, e un imitator fără nici o preocupare de expresie ritmică (cf. *infra*, p. 143—145). Oricum însă, Apostolescu rămîne cel mai orientat prozodist român, avînd pe deasupra meritul de a fi aproximat, fie şi incidental, pe o singură latură, teoria versului liber.

Un interes similar, dintre înaintaşii săi, prezintă de asemenea Heliade. E posibil ca el să fi sugerat atît teoria, cît şi, cuiva de la noi, chiar practica noului vers. Explicînd „versificaţia biblică", Heliade arată versetul ca „natural şi improvizat", conţinînd un „delir sacru" ; alături de „vehemenţa expresiunii", forma psaltică nu e condusă de „nici o regulă alta decît fiecare verset să imite natura şi să încheie o cugetare întreagă într-o proză cadenţată, naturală şi susţinută" ; iar în loc de rimă e prevăzut cu acea întocmire căreia îi zice „îndoita dicţiune", adică paralelismul membrelor : „Precum *rima* în timpii moderni este o repetiţie de aceeaşi idee cu alte sonuri sau vorbe, îndoita dictio este o rimă nu pentru auz, ci pentru inteligenţă". Explicarea „dithyrambilor" era mai proprie să sugereze noul vers : „Meritul dithyrambilor este ca fiecare vers, avîndu-şi măsura sa, să coprindă sensul întreg şi după cuvintele sensului să fie şi el mai lung sau mai scurt..." Pentru ilustrare, sîntem trimişi la *Adevărul* lui Văcărescu, la strofa I din *Cutremur*, de el însuşi, precum şi la cîntul I din *Fingal*, tot de el. Exemplele cam dezorientează. Heliade pare a fi înţeles prin ditiramb orice vers care, cu mijloace onomatopeice, exprimă ritmic mişcarea. Strofa sa, la care ne trimite, este următoarea :

Uet, urlat s-aude ! colcăe, sare pămîntul,
Tremură, sgudue, saltă, colcăe, crapă, plesneşte.

Sgudue iar, răstoarnă ; trosnet, ţipăt s-aude,
Spontaneu lumea se-nchină. — Domnul trece-n mînie.

Dar cîntul I din *Fingal*, nereprodus de autor, dar la care de asemenea am mers, îşi trage fragmentul indicat dintr-un înţeles probabil mult mai larg al ditirambului, de îndată ce, după „descrierea cîmpului de bătaie“ unde n-am prea găsit exemplul, se dezvoltă sub această formă neaşteptată :

Am bravat tempestele,
Tempestele lui Gormal bravat-am,
Şi-afundătura valurilor.
Am înfruntat vijăliele,
Spiritele uraganelor,
Geniul fulgerelor
Şi să fug d-un belator ? —
Nu, vie Fingal, Fingal însuşi vie.
Hei ! colo ! în sus fiii Loclinului,
La luptă bravii mei belatori.
Muri de oţel staţi în pregiuru-mi,
Cingătoare de oţel giur în pregiur
Piepturile voastre !
Staţi neclintiţi în pregiurul ducelui vostru.
Ca stîncile noastre cînd bravă tempeste
Şi manta lor de selbe
Opun la furia vînturilor.

Versurile acestea, fiind precedate şi urmate de altele de cîte 14 silabe, versuri întrerupte la numai şi numai 7, adică oprite cîteodată la forma de emistih, au desigur un caracter experimental. Fie dar că au vrut să se înfăţişeze ca „ditiramb“, ceea ce n-ar concorda cu înţelesul dat de Heliade acestei forme, fie orice altceva, ele sînt mai mult ale prozodistului decît ale poetului. Şi de aceea le-am şi reprodus aici. Dimpreună cu lămuririle despre verset şi ditiramb, dimpreună cu cele cîteva cuvinte, sumare, dar suficiente, din Apostolescu, aceste măsuri inegale sînt singurele sugestii verslibriste, teoretice şi practice, pe care le conţin prozodiile româneşti [1].

[1] Înţelesul dat ditirambului de Heliade se întunecă şi mai mult prin *Adevărul* de I. Văcărescu. Această scriere „moralnică“ şi „politicească“, apărută anonim în 1843, în format de epistolie, e o com-

punere aritmică, o proză pe alocuri, fără nici o semnificaţie metrică, dispusă tipograficeşte neobişnuit, în felul versurilor. Spre încredinţare, cîteva scurte fragmente din partea cu care începe :

Zădarnică urcare
Nu este la acela
Ce vremea preţuind
Voeşte s-o cîştige
Cercarea sa.
Şi cu întîrziere
Oricînd o va aduce
Spre folos,
Neîncercaţilor,
Pătimaşi
Oameni de toată treapta :
Chiar celor ce nu-ntrec
Pre vita cu-nţelesul.
. . . . . .
Inel de lanţ e omul,
Părtaş soţietăţii :
Inelele sînt de-aur,
De aramă,
De lut, de lemn,
De paiu.
Din astea toate
Sînt multe
În multe părticele
Amestecat spoite,
Prefăcute ;
Cît nu le cunoşti firea
Atît e viclenită !
Un om ce înţelege
Spre bine sau spre rău
Încurcă sau descurcă
Lanţul a unui neam.
Fericit e neamul
Ce-şi caută
Pre omul să-l descurce.
Răsplătit e omul
Ascultat :
Cînd bun a dat
Povaţă.
Eu mă simt vrednic
Ca să-mi port Neamul
Spre bine.
Căci mintea şi smintirea
Cunosc de cîte Neamuri
Lăcuesc Lumea
De la zidirea ei.
. . . . . .
Şi leacul va fi unul
Ca fulgerul ceresc :
Zdrobind Minciuna,
Voi sta în Adevăr,
Ca-n soarele Luminei.
Unire voiu aduce
La multele inele :
Şi aur şi argint,
Aramă, fie şi lut,
Şi lemn şi paiu
Vor fi
De preţul strălucirei !
Lanţul atunci al nostru
Descurcat
Inel va fi d-inele
Simbol de vecinicie,
Din toată partea cap,
Cap lin va fi şi coada.
Vrăşmaşii în zadar
Se vor munci să-l rupă.
Nici să-l dăsnoade
Nu vor mai putea,
Pe înşii se vor scoate
Şi capete n-or fi !
Ci-n veci
Tîrîte coade.

FORME PROZODICE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

I

1. Denumirea versului după genuri. 2. Versul lung şi lupta dintre geniul limbii şi imitaţiile franco-italiene. 3. Alexandrinul românesc. 4. Versul scurt ca fragment de vers lung. 5. Versul scurt ca rezultat al unor experienţe şi imitaţii metrice. 6. Caracterul versificaţiei clasice.

1. Versificaţia română modernă apare masiv şi se constituie în secolul al XIX-lea. O dezvoltare organică nu i se poate însă urmări. Procesul ei de constituire e împiedicat de cele mai eteroclite implicaţii. Apariţia destul de tîrzie şi contactul imediat cu versificaţii şi prozodii străine îi silesc evoluţia la salturi, la adaptări, la imitaţii şi experienţe care îi tulbură embrionar dezvoltarea firească. Singura noastră tradiţie prozodică, tradiţia populară, e din nou întreruptă, fie numai stînjenită, de constrîngeri greco-latine sau de imitaţii italo-franceze, după cum în secolul al XVII-lea fusese complicată de modele polone. Cu toate acestea, în scurt timp, ajungem la formarea unui tip de vers lung şi a altuia scurt. La noi nu poate fi vorba, ca în unele literaturi vechi sau moderne, despre tipuri de versificaţie după genuri. Versul lung e folosit în adevăr

Scanned with OKEN Scanner

de poezia epică de la Heliade pînă la Eminescu, dar serveşte cu aceeaşi putere şi poeziei lirice de la Cîrlova pînă la Anghel, Minulescu şi Goga ; iar versul scurt, dacă susţine lirismul atîtor poeţi de la Enache Văcărescu pînă în zilele noastre, e tot atît de adevărat că, după exemplul popular şi din alte cauze, a putut fi în acelaşi timp metrul epic al baladelor de la Alecsandri pînă la cîte un ultim modernist. De altă parte, întrebuinţarea termenilor de vers epic şi vers liric ar dovedi că stăm încă sub influenţa prozodiilor străine. Dar poezia română n-a putut şi nu poate avea un hexametru. Încercările de a o înzestra cu acest vers, dintre care traducerea *Iliadei* de G. Murnu e cea mai cunoscută [1], au rămas de aceea fără vreo urmare mai apreciabilă. De altfel, dintre literaturile moderne la care ne-am referit în prima parte, afară de poezia germană şi engleză, care au izbutit să şi-l constituie prin Klopstock şi Longfellow, nici una neolatină, deşi mai îndreptăţite să continue o prozodie strămoşească, n-a urmărit să-l obţină întocmai. Ca succedaneu al hexametrului, italienii au extras din natura limbii lor endecasilabul *sciolto*, iar francezii — alexandrinul. Şi cum ei înşişi au aplicat aceste forme proprii de hexametru materiei felurite a mai tuturor genurilor, denumirea genuistică apare chiar pentru ei arbitrară. Încît,

[1] Încercări mai vechi se găsesc în D. Anghel şi St. O. Iosif, *Caleidoscopul lui A. Mirea*, 1908—1910, în *Postumele* lui Eminescu (de ex. *Mitologicale*, ed. Perpessicius, 1963) şi în C. Aristia, *Iliada*, „în versuri hexametre", 1868 ; cea mai veche este oda, din 1674, a lui Mihai Haliciu, în cinstea d-rului Franciscus Paris Papai. E o combinaţie cantitativă de hexametri alternaţi cu pentametri (mai mult analogică şi intenţională), care se retipăreşte în *Succinta Medicorum Hungariae et Transilvaniae Biographia* (1774), de unde le copiază N. Densusianu (M. Gaster, *Chrestomaţie Română*, vol. I, 1891, B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. III, 1893, şi N. I. Apostolescu, *L'Ancienne Versification...*). N. I. Apostolescu crede că D. Cantemir, Miron Costin şi Mitropolitul Dosoftei îşi ritmaseră anumite fragmente ale scrierilor respective întemeindu-se pe „cantitatea" silabelor. E o eroare. Asemănarea unor grupuri ritmice româneşti cu „picioarele" dactilice se poate observa pînă azi la unii poeţi, fără să se poată afirma că ei ţin seama de vreun calcul cantitativ. În orice proză sau compunere aritmică, celulele silabice din jurul accentului tonic simulează scurte succesiuni de dactili, anapeşti, spondei, pirici etc., dar niciodată nu ajung la succesiuni de *versuri* dactilice, anapestice etc.

în loc de vers epic (dramatic, didactic) şi vers liric, putem folosi pe drept cuvînt şi nu numai pentru literatura noastră termenii de vers lung şi vers scurt. Vom spune adesea unei forme a versului nostru lung „alexandrinul românesc" ; dar vom înţelege analogia simplă cu alexandrinul, căruia tot analogic i s-a zis „hexametrul francez". Şi nu va fi singura dată cînd vom privi sau vom fi privit chestiunea versificaţiei române în comparaţie cu aceea ale cărei infiltraţii au pătruns în literaturi mai vechi şi chiar mai specifice decît a noastră.

2. Versul lung românesc este de 12—18 silabe. El se constituie printr-o mică luptă a limbii cu spiritul de imitaţie italo-franceză. Împotriva măsurilor fireşti de 14 silabe, la care ajunseseră fără preconcepţii prozodice Cîrlova şi Alexandrescu, Heliade încearcă să transplanteze endecasilabul italian. Artificial cu totul, acest vers apare în traducerea fragmentară *Orlandu Furiosul*, în psalmul *Preziua* şi altele. Psalmului numit, exceptînd scrupulul silabic, îi lipseşte orice alt element prozodic. Este chiar de mirare cum un italienist ca Heliade nu observa nepotrivirea dintre armonia modelului şi sunetul de lemn uscat al copiei :

Tu-n pietate vei ardica braţul
Şi-n pietate pe român salva-vei
Căci ora salutei, ora venit-a,
E d-ajuns ; plîng servii tăi, plîng lumina
Gem altarele, plîng d-a lor ruină,
Sunat-a ora, ş-acum se vor teme.

După zadarnica încercare, asupra căreia Heliade însuşi nu stăruie, Bolintineanu îşi propune, cu mai multă îndărătnicie, ceva similar. Urmărind fixarea alexandrinului ca tradiţie prozodică românească [1], el se obligă, mai cu seamă în ciclul baladelor istorice, să nu depăşească 12 silabe ; şi, pentru împămîntenirea noului tipar metric, observa nu numai măsura, dar însăşi cezura mediană cea

[1] Anterior lui Bolintineanu, măsura alexandrinului francez fusese adoptată incidental de C. A. Rosetti în *A cui e vina ?* („Astfel ţi-este sexul, nu e vina ta") şi *Pisma* („Tu te plîngi, Eleno, ne-ncetat de mine").

mai exigentă, ca şi alternanţa rimelor masculine-feminine, în sens francez. Limba română şi cea franceză erau presupuse ca avînd, probabil, aceeaşi natură sau li se desconsidera, ca fără consecinţe, particularităţile. În primul volum de opere complete, exceptînd *Mihai la Pădurarul*, un fragment din *Rossandra*, *Sorin*, *Robie* şi *Singurătate*, versul lung este pretutindeni imitarea searbădă a patronului străin. În *Apa Bîrsei*, prima strofă şi oricare alta din aceeaşi sau alte balade sună de aceea scheletic :

Ca un fluviu d-aur, splendida lumină
Peste patru taberi, varsă luna plină.
Turcii şi Tătarii somnului se dau ;
Ungurii la mese, grijile-nşelau ;
Astfel prin furtună, printre nopţi, pe mare,
Lopătarii varsă tînăra cîntare.

Niciodată poeţii noştri, chiar cei mai netalentaţi, nu atinseseră şi nu vor atinge acest efect mecanic, atîta goală metronomie. Şi poate n-ar fi nimic, dacă ar fi vorba numai de scheletism, imputabil în primul rînd nedotării poetului. Dar limba însăşi suferă mai cu fiecare vers. Cît de silnicită e în tonicitatea ei se poate vedea din orice grup de asemenea versuri. Ca să rămînem la acelaşi exemplu, cuvinte ca „aur“, „dau“ şi „înşelau“, în pronunţia obişnuită, au un singur accent tonic : „áur“, „dáu“, „înşeláu“ ; lovite de nevoia susţinerii cîte unui nefiresc alexandrin, ele se deformează, se întind, ca să poarte două accente de egală intensitate : „áúr“, „dáú“, „înşeláú“. Strîmbătura tonică o putem observa de asemenea în „lumină“, „taberi“, „plină“, „Tătarii“, „mese“, „furtună“, „mare“, „varsă“ şi „cîntare“ ; dar am semnalat-o în celelalte trei, fiindcă ele conţin şi violenţa suplimentară a forţării diftongului prin diereză, făcînd să reiasă mai evident improprietatea limbii la metrificarea în alexandrini propriu-zişi. De altfel, ca o dovadă a vanităţii acestei încercări, nici un alt poet n-a reluat-o cu stăruinţă. Abia dacă o regăsim întîmplător la Alecsandri (*La o mamă* : „Sînt ore de jale fără mărginire“, sau *Groza* : „Galben ca făclia de galbenă ceară“), la Al. Sihleanu (*Sonetul III* : „Duh a-ntunecimiii, ţie mă închin“

şi *Logodnicii morţii :* „Însă călătorul ce pe-acolo vine"), la Eminescu *(Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie ; La Bucovina :* „N-oiu uita vreodată, dulce Bucovină" ; *Mortua est :* „Făclie de veghe pe umezi morminte" ; *Dorinţă :* „Cînd aud adesea un rotund egumen" ; *Speranţa, La Moartea lui Aron Pumnul, La Heliade, Junii Corupţi* ş.a.), la Macedonski *(Tu ce eşti a naşte :* „Şi e dulce viaţa, chiar cînd e grozavă", şi *Noaptea de Decemvrie :* „Bagdadul, Bagdadul şi el e cuvîntul..."). E de observat că singura formă ritmică mai convenabilă inconvenabilului dodecasilab românesc ar fi fost forma amfibrahică, intuită de poeţii noştri cei mai înzestraţi (Eminescu : *Mortua est,* şi Macedonski : *Noaptea de Decemvrie).* Chiar Eminescu, al cărui talent, dacă totul depinde numai de înzestrarea poetului, ar fi putut eluda impresia metronomică, e în situaţia totuşi de a forţa tonicitatea limbii. Versul citat din *La Bucovina* cuprinde cuvintele „vreodată", „Bucovină", care au trebuit de asemenea să se încarce cu un accent suplimentar ca să împlinească exact emistihurile alexandrinului. Aceasta înseamnă că în discuţie nu e numai chestiunea talentului sau netalentului, ci însuşi geniul limbii, care a făcut pe poeţii ulteriori să abandoneze ca improprie măsura dodecasilabică. Destinul acestei măsuri în poezia română, deşi destul de clar prin scurtimea istoriei — de-abia cîteva decenii peste un secol — în cadrul căreia îl putem urmări, se află pe scară redusă, cu aceeaşi semnificaţie, în poezia lui Eminescu. Marele poet practică imitaţia franceză, nefirescul dodecasilab, ca discipol al lui Bolintineanu, în prima tinereţe, cînd nu era însă un mare poet ; ajungînd însă la deplina conştiinţă de el însuşi, în care intra ca element şi specificitatea limbii, o părăseşte definitiv în favoarea versului lung de 14 şi 16 silabe. Ca maturitatea lui Eminescu întocmai, maturitatea poeziei române respinge decaloul, nitmînd lungimi metrice mai proprii, care nu sînt altele decît cele la care se opreşte Eminescu. De altminteri, tot atît de puţin a trăit imitaţia alexandrinului în limbile italiană („martelliano"), engleză şi germană, limbi, ca şi a noastră, de un accentualism pronunţat şi nedislocabil, în timp ce franceza, cu accentuarea uni-

formă a ultimei silabe şi cu ştearsa ei tonicitate, l-a creat din sine şi continuă să-l alimenteze ca o placentă. Existenţa lui în alte literaturi este de aceea adopţiune curată, cînd nu e, ca la noi, imitaţie trecătoare.

3. Încercînd să dea poeziei noastre un vers lung curent după modelul endecasilabului italian şi al alexandrinului francez, Heliade şi Bolintineanu ating rezultate numai experimentale. Arbitrara lor hotărîre, ca încă un semn de împotrivire faţă de metrificarea firească a limbii, vine după ce Cîrlova şi Alexandrescu realizaseră un vers lung spontan. Aceştia desprinseseră din însăşi matca ritmică a limbii măsurile de 14 şi 16 silabe, pe care Alecsandri şi Eminescu le consolidează ca tradiţie românească de vers lung, iar Macedonski le măreşte cuprinderea pînă la 18 silabe, avînd în aceasta ca predecesor numai pe N. Nicoleanu. E aspectul cel mai general şi mai nesilit al metricei noastre largi. Perfect identificabil de la Alexandrescu (măsuri de 14 silabe : *Anul 1840, Trecutul la M-rea Dealul, Satira Spiritului meu, Epistolă d-lui Maior Voinescu II, Epistolă către Voltaire, Cometei Anonsate* etc. ; 16 silabe : *Umbra lui Mircea, Răsăritul lunei, Epistolă Marelui Logofăt I. Văcărescu, Epistolă d-lui I. Cîmpineanu* etc.), acest aspect prozodic dominant se tulbură, fără să se întunece, prin deliberările şi imitaţiile lui Heliade şi Bolintineanu (nici ei nu pot rezista pînă la sfîrşit în arbitrar ; raportul dintre măsurile de 12 şi 14 silabe din primul volum al operelor complete ale lui Bolintineanu se răstoarnă la al doilea în favoarea celor de 14), dar e ajutat puternic să-şi recapete stăpînirea de Alecsandri (măsuri de 14 : *Pe Malul Mării, Bosforul, Strofe, Steluţa, Veneţia, Despărţirea, O Seară la Lido, Pasteluri* etc. ; 16 silabe : *Pasteluri, Răsbunarea lui Statu-Palmă, Odă Ostaşilor Români* etc.) şi de Eminescu (măsuri de 14 : *Din Străinătate, Împărat şi Proletar, Melancolie, Strigoii, Rugăciunea unui Dac, Despărţire* etc. ; 16 silabe : *La Moartea Principelui Ştirbey, Venere şi Madonă, Epigonii, Cugetările Sărmanului Dionis, Egipetul, Călin, Scrisorile* etc.), fiind primit ca tradiţie şi dezvoltat, pînă la capacitatea maximă a ritmicităţii

limbii, de Macedonski (măsuri de 14 : *Castelul, Noaptea de Decemvrie, În Atelier, Neron, Avînt* etc. ; 16 silabe : *Mîngîierea Desmoştenirii, Stepa, Prietenie Apusă, Vaporul Morţii, Noaptea de Februarie, Noaptea de Ianuarie, Ospăţul lui Pentaur, În Arcane de Pădure* etc. ; dar şi de 18 silabe : *Apolog, Noaptea de Martie, Bucolica Undă, Homo Sum, Bătrîna Stîncă* etc.).

Macedonski nu autorizează întîmplător sau după vreun model lărgirea metricei tradiţionale. Însumînd rezultatele de pînă la el, poetul *Nopţii de Mai* preia în adevăr inspiraţia formală a înaintaşilor de tradiţie franceză [1], dar duce totodată mai departe, pînă la noi combinaţii, gustul secolului pentru experienţele metrice. Chiar versul său lung, destul de caracterizat prin măsurile de 18 silabe ca să-i certifice identitatea [2], apare cîteodată obţinut printr-o experienţă strict personală. Poeţii folosiseră înainte de el, ca vers lung, măsuri numai de 14 şi 16 silabe, alternate cu formule catalectice corespunzătoare de 13 şi 15. El însă experimentează măsuri lungi exclusiv catalectice, ca în *Faunul*, a cărui schemă algebrică, trecînd peste rimele interioare, e următoarea :

15—17—15—17—15 (ababa)
17—15—17—15—17 (ababa)
15—17—15—17—15 (ababa)

În concret, efectul ritmic e nou şi chiar singular, fiind şi nemaiîntîlnit şi neurmat :

> În ochii mei adînci, pe brînci un faun priveghează
> Visează strajnica plăcere ce poţi s-o smulgi unui viol,
> Hipnotizări ce pervertesc rînjind împrăştiază

[1] Şerban Cioculescu (*Dimitrie Anghel*, 1945) referindu-se la versul de 18 silabe, pe care îl descoperă mai tîrziu, afirmă totuşi şi îl numeşte „alexandrinul care poartă în lirica noastră pecetea formală a lui D. Anghel". Istoriceşte însă, şi chiar oricum, „pecetea" e a lui Macedonski, căruia i-o asigură nu numai anteritatea, dar şi numărul important de poezii în care întrebuinţează acest vers şi printre care cîteva sînt celebre sau în orice caz antologice. Denumirea lor ca „alexandrin" este doar analogică.

[2] Cf. Vladimir Streinu (Tudor Vianu şi Şerban Cioculescu) *Istoria Literaturii Române Moderne*, I, cap. Estetismul, 1944.

Şi-n fund de gingaşe potire ţîşneşte-n silă vitriol ;
În ochii mei adînci, pe brînci un faun priveghează [1].

Versul de 12—18 silabe dă aşadar metricei noastre din secolul al XIX-lea unul dintre aspectele ei principale, după cum aspectul metricei franceze tradiţionale este asigurat prin alexandrini. Paralelismul se curmă însă mai repede decît ne-am aştepta. Căci nu putem zice, oricît de analogic „alexandrin românesc", tuturor formelor de vers lung. Înmlădierea la cerinţele genurilor, funcţia şi frecvenţa justifică singure denumirea de „alexandrin", înăuntrul generalităţii de „vers lung". Astfel privind lucrurile, alexandrinul românesc este versul de 14 silabe ; el s-a impus primilor noştri adevăraţi poeţi ca expresie ritmică firească, spontană şi felurit armonioasă, a rezistat încercărilor arbitrare de deslocuire, pe care pînă la urmă le-a înăbuşit, a intrat în compunerea celor mai numeroase şi mai cunoscute opere versificate, chiar dacă în aceasta s-ar cumpăni pînă la un punct cu versul de 16 silabe, a fost primit cu familiaritate de mai toţi poeţii români şi poate fi urmărit ca tradiţie de vers lung în genurile cele mai deosebite. Deşi, aritmeticeşte, comparabil mai curînd cu *fourtheener*-ul englez, funcţional şi statistic versul nostru de 14 silabe deţine rolul alexandrinului, revenit decasilabului — *the five iambics* în poezia engleză şi endecasilabului *sciolto* în cea italiană.

4. Aspectul de aceeaşi însemnătate generală, cu care tabloul metricei din secolul al XIX-lea se întregeşte, e versul scurt fără articulaţia cezurii fixe, adică înfăţişarea comună măsurilor de 7, 8, 9, 10 şi 11 silabe. Primele trei (7, 8 şi 9 silabe) pot fi privite în abstract ca segregări fireşti, pe încheietura mediană, ale versului *prea* lung (14, 16 şi 18 silabe). Dar aceasta trădează încă o dată paralelismul forţat în care am menţine versificaţia noastră cu versificaţiile străine ; ar însemna să credem că versul scurt provine şi la noi din fragmentarea versului lung pe emistihuri. Asemenea convingere presupune analogia superficială, susţinută chiar unde încetează, cu

[1] Pentru complexul tehnic macedonskian, vezi Tudor Vianu, *Introducere* la *Opere*, I, *Poezii*, ediţie critică, 1939.

alte prozodii şi se sprijină pe o dublă eroare : se greşeşte împotriva esteticii limbii noastre, după cum se greşeşte împotriva procesului ei istoric de metrificare. Limba română arată o capacitate ritmică remarcabilă, putînd impune disciplină aritmetică şi cadenţă tonică unui mare număr de silabe. De aceea nici versul cel mai lung (Macedonski, *Noaptea de Mai :* „Parfumele din Mai înalţă reînnoite-apoteoze", Anghel, *Amintirile :* „Ah, amintirile-s ca fulgii rămaşi uitaţi în cuiburi goale !") în românește nu este fragmentabil. Cum i s-ar putea separa emistihurile altfel decît formal şi abstract ? Sau, hotărîndu-ne la aceeaşi operaţie pe viu, cum i-am mai păstra amploarea şi elanul ? Orice altă dispunere tipografică îl ucide, fără să creeze altceva în loc. Emistihul doi din ambele exemple de mai sus nu poate fi nicicum un vers scurt. Ritmicitatea limbii, perceptibilă pe întinderi apreciabile, îngăduie, aşadar, organizarea versului lung ca unitate vie şi întreagă, ferindu-l de putinţa sciziparităţii, ca şi de aparenţa înnădirii a două versuri scurte sau a unei sume oarecare de mai multe fragmente metrice (cf. N. I. Apostolescu, *op. cit.).* Dovada irecuzabilă a ritmicităţii limbii şi a nedezmembrării versurilor lungi ne-o dau însă mai ales poeziile care, foarte numeros reprezentate la noi, alternează măsuri de 9 şi 8 silabe, 8 şi 7, 7 şi 6. Încît, dacă totuşi ar fi vorba de descompunere, adevăratul vers lung (18, 16 şi 14) rămîne aproape întotdeauna intact, descompunîndu-se mai curînd formele lui catalectice (17, 15 şi 13 silabe). Şi în acest caz, aceeaşi limbă care îşi dovedeşte aptitudinea la lungimi metrice mai rezistente, deşi mai cuprinzătoare, de ce n-ar fi tolerat mai puţin lungi ? Adevărul este că presupusa dezmembrare vine din analogia cu orice preţ dintre prozodia românească şi, de exemplu, cea franceză, în care puterea cezurii fixe secţionează efectiv unitatea alexandrinului. De altă parte, fragmentarea versului lung în versuri scurte este pentru noi şi inadmisibilă istoriceşte. În timp ce poezia engleză (Saintsbury, *op. cit.)* şi germană (Eugen Wolff, *Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, 1899) au avut un vers lung primordial, versul aliterativ, noi avem, sub influenţa

Scanned with OKEN Scanner

populară, mai întîi versul scurt. De la Dosoftei pînă la Enache Văcărescu şi apoi prin Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu şi Macedonski pînă în zilele noastre, condiţia de oralitate a versificării populare, cu nevoia ei de uşoară memorizare, a impus deseori poeţilor măsura de 7 şi 8 silabe. Şi chiar metrica de tip cult, neraportabilă la tradiţia anonimă, se constituie dintru început pe baza aceleiaşi izometrii (Enache Văcărescu, *Testament* şi *La stema ţării)*. Din punct de vedere istoric, prin urmare, mai curînd este argumentabil că versul lung articulează două versuri scurte decît că versul scurt ar fi un emistih de vers lung. Dar nici răsturnarea chestiunii nu corespunde adevărului. Istoria versificaţiei noastre s-a dezvoltat fără vîrste succesive şi perioade genetice, procesul ei fiind un complex indescifrabil ; singurul fel în care ne apare cu oarecare limpezime e formaţia concomitentă, în cadrul căreia specificitatea limbii răzbate, printre cele mai felurite experienţe şi imitaţii metrice, pînă la măsurile proprii.

Dacă însă versul lung se iveşte de la sine, înainte de iniţiativele arbitrare ale unor poeţi, alături de ele şi chiar în contra lor, versul scurt, virtualmente mai bogat în forme posibile, prin alte iniţiative, se iveşte, se întremează şi se diversifică. Astfel experimentarea armoniei imitative ispiteşte un bun număr de poeţi, începînd cu Iancu Văcărescu, şi creează chiar forme extreme. Goana ritmică din *Ielele* Văcărescului („Cu draci voioase / Zbor peste case / Înfricoşate / Trec peste sate / Mult mai trufaşe / Merg la oraşe. / Mîrîie, / Duduie, / Zguduie / Hurur / Bruc / Hurur / Bruc / Hîrîie / Mîrîie / Duduie / Zguduie"), dintre experienţele onomatopeice, va fi reluată în metru dactilic, sub altă aparenţă tipografică, de Bolintineanu, cu *Mihnea şi Baba* („Mihnea încalecă, calul său tropotă ; / Fuge ca vîntul ; / Sună pădurile, fîşîie frunzele ; / Geme pămîntul ; / Fug legionale, zbor cu cavalele, / Luna dispare ; / Cerul se-ntunecă, munţii se clatină ; / Mihnea tresare") şi pusă în iambi, pe măsuri bisilabice, de Macedonski, cu *Năluca unei Nopţi* („Alai / De cai / Tăcuţi / Dar iuţi, / Cazaci / Dibaci, / Pe căi / În văi / Adînci / Dispar. / Şi iar / Apar / Pe stînci") pentru

Scanned with OKEN Scanner

ca St. O. Iosif la începutul secolului nostru, încheind ciclul, să o primească dimpreună cu tot ceea ce experimentarea înaintaşilor îi adăugase şi să o refacă pe aceeaşi temă a *Ielelor* ca Văcărescu („Iar Ielele, fetele, / Nouă surori / Îşi spulberă pletele / Pînă la nori, / Şi şuieră / Fluieră, / Chiotă-n lună ; / Şi-n lanţuri / De danţuri / Se-ntind şi s-adună...“). Inspiraţia socială va duce pe Depărăţeanu să încerce ritmica ciocanelor şi tîrnăcoapelor în vers de 8—7 silabe, cu lunga sa *Demoliţiuni*, pe care o încadrează onomatopeea muncii („Lucrătorii de pe schele / Cu ciocane, cu securi / Dau în ziduri foarte grele / Şi-ndesate lovituri. / Sar scînteie de prin pietre. / Zbor funingeni de prin vetre. / Totul cade zgomotos ; / Un cutremur ţi se pare / Că-n teribila-i turbare / Susu-n-treg l-aruncă-n jos“), iar Macedonski, cel mai agitat de noutatea inspiraţiei formale dintre poeţii noştri, va căuta efecte sonore a căror acusticitate complicată peste măsură îl seduce fără noroc, cum se vede din *Înmormîntarea şi toate sunetele clopotului* („Un an, — dînd d'ani, leag'an d-an, — d-ani vani“) sau din *Lupta şi toate sunetele ei* („Piepturi de piepturi se sfarmă / Coifuri de coifuri se ţandără“). Încercată de mai fiecare poet, şi semnalabilă de asemenea la Heliade, Alecsandri, Eminescu şi Coşbuc, armonia imitativă este cultivată la noi prin Macedonski, după exemplul lui Heliade, pînă la desconsiderarea ideii de măsură silabică, după ce mai întîi provocase însă apariţia versului românesc cel mai scurt.

5. O practică însă cu mult mai urmată, care naşte, diversifică şi consolidează versul scurt, este imitaţia strofică. Adesea cîte o combinaţie de măsuri poate fi luată chiar ca experienţă. Aşa este la Alecsandri *Moţul şi Secuiul*, care îşi vorbesc în tiparul aceleiaşi strofe (3—4—8—8—7—7), sau în *Miezul iernii* (12—12—2—5—5—12—12), la Bolintineanu *Fluturul şi Floarea* (7—3—8—3—3—7), la Macedonski *Primăvara* (4—8—9—9—8), la Coşbuc *Recrutul* (7—8—8—8—4—3) etc. Dar imitaţia domină. Cazurile reprezentative sînt două. Este mai întîi strofa din *La Chasse du Burgrave* de Victor

Hugo [1], refăcută de Alecsandri într-un cuplet comic din *Coana Chiriţa la Iaşi*, pentru ca Macedonski, reluînd-o şi el, să o însoţească, după obiceiul său, de oarecare zgomot. El publică în *Literatorul* (nr. 3, 3 februarie 1880) poezia *Ecourile Nopţii :*

Inima-mi ce se îmbată
Bată
Bată căci beat de amor
Mor !
Pe braţe-mi iată se-nclină
Plină ;
Viaţa să-mi ceară i-aş da,
Da !
Afară e nori, furtună
Tună !
În casă pace şi trai
Rai !
Cu buzele-n foc brunite
Unite,
Nu mai formăm amîndoi
Doi !
Ca şerpi de flăcări plăviţe
Viţe,
Din păru-i m-ard, mă omor,
Mor !
Mor, dar încai o să plîngă
Lîngă
Piatra sub care-oi zăcea,
Ea !
Ah ! jalea mea e adîncă
Încă,

[1] Tipul strofei exista însă în poezia engleză încă de la începutul secolului al XVII-lea, la un poet ca George Herbert. Iată ultimele versuri din poezia acestuia *Heaven :*

Then tell me, what is the supreme delight ?
Echo : *Light.*
Light to the wind ; what shall the will enjoy ?
Echo : *Joy.*
But are there cares and business wiht the pleasure ?
Echo : *Leisure.*
Light, joy and leisure ; but shall they persever ?
Echo : *Ever.*

N-am vieţuit şi disper,
Per !
Dar ea, sărutări o mie
Mie,
Îmi dă şi astfel redeviu
Viu !...

Poezia continuă cu alte zece strofe de aceeaşi factură şi e susţinută de o notă în care i se zice „poezie cu ecouri". Macedonski o credea, la data publicării, „un gen de versificaţie încă necunoscut" în limba noastră, stăruind în eroare chiar după ce i se va atrage atenţia de un ziar *(Telegraful)* că Alecsandri încercase strofa de mai înainte ; dar recunoştea modelul francez, pe care de fapt îl imitaseră amîndoi. Fără ca Macedonski să fi ţinut seama, ceva similar îmbiase de asemenea pe G. Baronzi în *Dan Irodan*, care avea pentru haiducie

...un răstoc
de soc
Cu cinci guri de foc
în cioc ;
Toroipan cu colţi
învolţi,
Bîte lungi cu bumb
De plumb.
Ochi ca de cotoi
Strigoi,
Şi un păr ţurloi
Burloi [1].

[1] Cu acelaşi efect burlesc, însuşi prozatorul C. Negruzzi, sub formă de glumă versificată incidental, în *Au mai păţit-o şi alţii* din *Păcatele Tinereţelor*, introdusese cu multă fidelitate imitaţia :

Cuprinsă de-un trist necaz
Azi,
Priveam amurgul-ntunecat.
Cat
Şi văd că dintr-un nour des
Es
Mulţime de draci fioroşi
Roşi,
Toţi se pun împrejurul meu
Eu
Ce-o să ştiu face de-acum
Cum
De-aici să pot al meu să scap
Cap.

Dar modelul, fie cel francez, fie cel român, care după 1880 începuse să existe, va fi mai urmat de Mihail Zamphirescu în *Fantasie rithmică :*

Mai ţii minte-un jurămînt
Sfînt,
Ce-adesea-mi făceai ?
Mai
Ţii tu minte acea zi
Şi
Acea noapte-n care noi
Doi
Confundam într-un sărut
Mut,
Şi dureri şi bucurii
Ştii ?
Astăzi eu sunt un străin !
Prin
Lumea ta eu trec tăcut,
Mut.

Imitată cu mare predilecţie este însă strofa tinerească, plină de vioiciune şi graţie (7—3—7—7—3—7), pe care Sainte-Beuve (*Tableau Historique et Critique de la Poésie Française... au XVIe siècle*, 1828) o descoperă la Ronsard, Joachim du Bellay şi Rémy Belleau. Romanticii îi creaseră un destin excepţional : o întrebuinţase Victor Hugo în *Sarah la Baigneuse*, Sainte-Beuve în *A la Rime*, Théophile Gautier în *La Demoiselle* şi Gérard de Nerval în *Les Papillons ;* iar Musset şi Banville o răsuciseră în numeroase forme derivate [1]. Ingenioasa combinaţie de măsuri pătrunde prin romantici şi în poezia noastră [2].

[1] Se poate vorbi şi de un destin european al strofei lui Ronsard. De la acesta e reluată nu numai de romanticii francezi ; poezia italiană o adoptă chiar în secolul al XVI-lea prin Gabrielle Chiabrera (cf. Giossue Carducci, *Dello Svolgimento dell'Ode in Italia*, *Opere*, XV, 1942), însuşindu-şi-o încă o dată, dar de la Sainte-Beuve, care o folosise cel dintîi pentru glorificarea rimei, prin Carducci cu *Alla rima* şi *Congedo* (*Opere*, III). A se vedea de asemeni L. Gáldi, *Problèmes de Versification dans les Pays Danubiens*, în *Helicon*, t. V, fasc. 1—3.

[2] Cf. N. I. Apostolescu, *L'Influence des Romantiques Français...* şi *L'Ancienne Versification Roumaine.*

Alexandru Depărăţeanu o reface primul în româneşte [1], cu plăcută dexteritate, modificîndu-i insensibil tiparul silabic (8—4—7—8—4—7). *Calul*, *Lila* şi *Vara la Ţară* sînt poeziile sale în care îşi susţine imitaţia, ultima fiind însă cea mai cunoscută şi mai apreciată. *Vara la Ţară*, în adevăr, deşi se afirmă că patronul metric ar fi luat din Gautier, are ceva din graţia şi frăgezimea celebrei *Avril* a lui Belleau :

Spicul blond cu paie de-aur
Scump tezaur,
Pentru mari şi pentru mici
Undulează mii de valuri
Între maluri
De sulfină şi d-aglici.
Astfel basmele-azurate
Şi-nstelate
Cu-al lor cer de Orient
Spun, că-n ţările-ncîntate
Sunt bogate
Mări de aur şi d-argint.

După Depărăţeanu în timp, dar după Hugo ca model [2], Alecsandri recompune strofa în *O Noapte la Alhambra*. Ritmul e cel mai propriu ca să evoce, printre coloane maure, pe fiica lui Boabdil :

Linda-Raia, pentru care
Mic şi mare,
Sufletul său ar fi dat,
Pe cînd dalba-i tinereţă
Şi frumseţă
Încîntau acest palat.

şi ca să sugereze mişcarea horei, pe care umbrele nopţii o învîrtesc în cinstea ei :

Toate-n horă vesel prinse
Şi cuprinse
De-ale danţului beţii,

[1] Cf. Al. Ciorănescu, *Alexandru Depărăţeanu*, studiu critic, 1936.
[2] Cf. Charles Drouhet, *V. Alecsandri şi Scriitorii Francezi*, 1924. N. I. Apostolescu afirmase însă că Alecsandri se inspira direct din Ronsard, cu toate că măsurile lui modificau originalul întocmai ca la Depărăţeanu.

Răspîndeau luciri uşoare
Sburătoare,
Ce săltau prin galerii ;
Şi din horă, din sburare,
Fiecare
Cu-o zîmbire-i saluta
Pe-a Seraiului Regină
Ce-n lumină
Danţul repede-i purta.

Poet de şcoală franceză, aparţinînd unei tradiţii din care nu lipsea nici Depărăţeanu, nici Alecsandri, Macedonski, cu via sa inspiraţie formală, se înţelege că nu s-a putut abţine de la ritmuri atît de jucăuşe. Dintre poeţii români, el experimentează forma cea mai apropiată de originalul francez în *Mur-Fatlar* (7—3—7—8—4—7), dar tot combinaţia Depărăţeanu pare a-i fi venit în *Barcarolă* mai la îndemînă :

Într-a nopţii scumpă taină
Ca-ntr-o haină,
Ne-ascundeam al nostru dor,
Şi-ntre noi amorul dulce
Să se culce
Cobora încetişor !
Iar danţînd la stele coruri
de amoruri
Ce prin aer se-nvîrtesc,
Le vedeai cum cete, cete
Iau săgete
Şi-n gondole aţipesc !

Farmecul sprinten şi neistovit al acestei vechi strofe, mai înainte decît pe Macedonski şi chiar pe Alecsandri, oprise un moment pe tînărul Eminescu. Cîntecul de amor al „junelui" din *O călărire în zori*, spre deosebire de strofele care-o încadrează şi care sînt de tipul 12—5—12—5, e susţinut cu măsurile lui Depărăţeanu. Formal, se păstrează intacte veselia metrică, pe care nici accentele de pozitivism din unele strofe ale *Verii la Ţară* nu o atinseseră, dar peste care acum trece repede umbra unui nor nevăzut de melancolie.

De-ai fi noapte-aş fi lumină
Blîndă, lină,
Te-aş cuprinde cu-n suspin ;
Şi în nunta de iubire
În unire
Naşte-am zorii de rubin.

Cu tot gustul lor pentru forme, strofe şi ritmuri variate, Coşbuc şi Iosif vor privi cu indiferenţă la aceste măsuri, care se anticulaseră mai totdeauna vesele, cum trebuia să placă îndeosebi rusticităţii festive a celui dintîi şi polistrofismului amîndurora. Nici Bolintineanu nu le întrebuinţase. Şi pentru alte motive lucrul rămîne tot atît de surprinzător. La el însă, dacă lipseşte tiparul francez, găsim în schimb o alcătuire nouă, deşi înrudită. Versurile, tot 6, se grupează două cîte două după lungime şi, în loc de 8—4—7—8—4—7 (aabccb), dau astfel 8—7—4—4—8—7 (abaaab) sau (abccab) ca în *Copăciorul*, *San Marina* şi *Ziua Onomastică* ; chiar *Fluturul şi Floarea*, a cărei strofă — ţesută strîns în context, şi deci identificabilă mai anevoie — am considerat-o ca experienţă, poate apărea de asemenea ca modificare a mult răspînditului patron. De altfel, formele derivate din strofa ronsardină sînt mai numeroase. Menţionarea lor, de la Depărăţeanu pînă la Ollănescu-Ascanio, care la sfîrşitul secolului reface originalul în *Bosforul (Poezii*, 1901), justificabilă în tratate speciale, pe noi numai ne-ar abate de la scopul ce urmărim. Un astfel de tratat al epocii s-ar opri, desigur, la atîtea alte tipuri strofice, dintre care cel mai practicat este acela din cunoscuta poezioară a dumnealui marelui logofăt Enache Văcărescu („Într-o grădină, / Lîngă-o tulpină, / Zării o floare ca o lumină ; / S-o rup se strică, / S-o las mi-e frică, / Că vine altul şi mi-o ridică") şi care va fi reluat întocmai de Alecsandri în *Barcarolă Veneţiană* (cu un neînsemnat spor de silabe în *Dridri)*, ca şi de B. P. Hasdeu, în *La Iulia* („Cînd văz o floare / Lucind la soare / Ca o lumină din curcubeu, / Mă fac o rază / Ce colorează / Flori şi mai mîndre pe chipul tău"), după cum foante sensibil la graţia modelului se va arăta, în *Noaptea e lină* şi *Chitară*, Mihail

Zamphirescu, care în *Nebuna* va răsturna tiparul [1], amestecîndu-i rimele („În nopţi senine, triste cuvinte, / Printre mormite / S-aud sburînd. / E o femee, e o nebună, / Care pe lună / Trece cîntînd"). Şi prozodistul ar urma să cuprindă în acelaşi inventar formele fixe (sonet, glossă, ghazel, triolet etc.), care au avut de asemenea rolul lor determinant în constituirea versului nostru scurt.

Dintr-un astfel de tablou general s-ar vedea mai limpede decît am arătat noi producerea, diversificarea şi consolidarea versului scurt prin cîteva experienţe şi imitaţii strofice fundamentale, care, ajutate din rezerva moştenirii noastre ritmice de metrica populară, au creat versificaţiei secolului trecut cel de-al doilea aspect mai însemnat.

6. Acelaşi tablou ar înlesni comparaţia dintre aspectele principale, cu încheierea că versul scurt dispune de un registru silabic superior, posibilităţile lui declarîndu-se chiar de la o silabă şi menţinîndu-se pînă la 11, în timp ce versul lung se află mai strîmtorat între 12 şi 18 silabe. În acelaşi timp, privind formele versului lung simultan cu ale versului scurt, am extrage în sfîrşit, observînd şi combinaţiile lor mixte, ideea completă despre versificaţia tradiţională. Căci, indiferent de numărul silabelor, versurile tradiţionale au un fel comun şi neschimbător. Substanţial, ele sînt unităţi logice, înfăţişîndu-se formal ca grupuri de ritmuri constante în linii izometrice. O singură schimbare se poate produce : izometria e întreruptă adesea, pentru alungarea obişnuinţei şi a monotoniei posibile, de intercalarea cîte unui vers mai lung sau mai scurt decît baza metrică. Dar se introduce această nevătămătoare variaţie la timpuri fixe, care îşi

[1] Originalul este *Oda XXII* (Cartea a III-a) de Ronsard, devenită model european cu *Le Pas d'Armes du Roi Jean* de Victor Hugo, aceasta tradusă la noi („Catedrală / Colosală / Notre Dame cît aş dori, / Sub a tale / Mîndre dale / Oasele-mi a odihni") şi imitată („Hai la treabă / Şi degrabă / Să-mi înşeale calul meu / Pre-a mea lege / S-a alege / Ce pot face eu cînd vreu") de C. Negruzzi. Italienii îl practicaseră în secolul al XVI-lea prin G. Chiabrera (*Duolci :* „Senti, senti, / Miei tormenti / Senti omái gli affani miei / Mostra Amore / Tua rigore / All asprezza di... costeli").

fac simetrie. Efectul este tot de ordinul izometriei, numai că raportarea se face la versul care nu e imediat următor. Altfel versificaţia tradiţională, atît în aspectul ei de vers lung, cît şi în cel de vers scurt, tinde la densitate, la formularea categorică a unui adevăr. Tradiţia prozodică este de aceea, în orice literatură, esenţialmente didactică. Ea propune întotdeauna, ca oriunde, un ideal de vers gnomic prin natură şi mnemotehnic în formă, ca proverbele, sentinţele, inscripţiile. Cînd Paul Claudel *(op. cit.)* limitează la literatura franceză patria „versului-adagiu", argumentînd că lapidaritatea este moştenirea latină a limbii franceze, el lasă în suspensie o chestiune, e adevărat subsecventă, dar care i-ar fi modificat atît termenii chestiunii principale, cît şi concluziile. Astfel, versuri cu înfăţişare de definiţii, inalterabile formal, se găsesc oricîte în literaturile care au avut o perioadă clasică. Lapidare, dense şi inatacabile sînt toate versurile lui Pope din *Essay on Criticism ;* ele au fie forma de *stopped couplet,* ceea ce este, de fapt, mai întotdeauna o normă literară cuprinsă în două linii, fie aceea de mai reuşită concizie a unei singure linii. În tăietura versului, netă şi unitară, ca şi în natura lui, legiferantă şi didactică, nimic nu deosebeşte pe poetul englez de însuşi Boileau ; chiar cînd afirmă despre arta literară adevăruri pe care Boileau nu le-ar fi putut concepe, factura e aceeaşi :

Some beauties yet no precepts do declare
For there's a happiness as well as care.
Music resembles poetry, in each
Are nameless graces which no methods teach.

Dar nici o literatură fără un clasicism distinct nu este lipsită de versul gnomic. La noi, Grigore Alexandrescu a devenit citabil în unele tratate de psihologie pentru adevărul cîtorva versuri :

După suferiri multe, inima se-mpietreşte :
Jugul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu ;
Răul se face fire, simţirea amorţeşte
Şi trăiesc în durere ca-n elementul meu.

Scanned with OKEN Scanner

Bolintineanu merge pînă la versul-dicton :

Capul ce se pleacă, sabia nu-l taie,
Dar cu umilinţă lanţu-l încovoaie.

*

De eşti tu acela, nu-ţi sunt mamă eu.

Din baladele lui s-ar putea face o bună colecţie de versuri mnemotehnice, de lozinci şi proverbe, deşi emfaza patriotică reţine pe cele mai multe de la faima la care altfel ar fi avut tot dreptul. Plăcerea conciziei este de asemenea frecventă la Alecsandri *(Dan, Căpitan de Plai :* „Încrederea-nfloreşte în inimile mari“ sau „Ceahlăul sub furtună nu scade muşunoiu“) şi la Eminescu *(Scrisoarea IV :* „Vecinic este numai rîul : rîul este Demiurg“ sau gnomismul întregii bucăţi *Cu mîine zilele-ţi adaogi...* [1], precum şi al altora. Între factorii densificării expresiei, menţionăm idealul de frumuseţe al geometriei şi al cristalelor, intelectualismul poetului, interesul declamaţiei, dar şi formele fixe [2], şi atîtea altele, în nici un caz însă raportul în care limba ni s-ar găsi cu lapidaritatea latină. Dacă chestiunea pusă pentru limba franceză ar părea totuşi că se poate pune şi pentru limba română, cu atît mai mult stilul sintetic al legislaţiei romane şi al latinei în general nu ni s-ar fi putut transmite, fiind bine ştiut azi că româna moşteneşte caracterul analitic al latinei vulgare. Iar dacă inaptitudinea congenitală la densitate, care trebuia să împiedice apariţia versului gnomic, a fost totuşi, oricum şi dimpotrivă, o bază a lapidarităţii, aceasta însemnează că raţionamentul lui Claudel este cedant. Prezenţa versului-dicton, cîteodată destul de numeroasă, în alte literaturi decît cea franceză şi chiar într-una a cărei limbă derivă exclusiv din formele analitice ale latinei nescrise, dă cea mai obiectivă consistenţă ideii de nespecificitate ; el nu este dar, în raţiunea lui linguistică, numai al culturilor neolatine, cum nu e

[1] Cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. V, 1936.

[2] Sonetul (de la Asachi la Mircea Demetriad), glosa (Eminescu : „Tu rămîi la toate rece“), trioletul (Macedonski : „În cer s-ajunge dintr-un salt“), ghazelul (Coşbuc : „Picurii cu strop de strop / Fac al mărilor potop“).

cu atît mai puţin numai al culturii franceze. Francezii au însă dreptate să şi-l revendice statistic : un al doilea caz de adevărată, continuă şi inatacabilă tradiţie a conciziei versurilor nu mai cunoaştem. În versul declamabil, aproape vociferat, al romanticilor apare aceeaşi ţinută controlată şi riguroasă ; diferenţa este aceea dintre adagiu şi lozincă. Chiar definiţia versului liber dată de francezi se resimte de influenţa aceleiaşi tradiţii prozodice, noul vers fiind considerat, fără deosebire de versul clasic, tot ca unitate de gîndire (cf. Gustave Kahn, *op. cit.*, şi Édouard Dujardin, *op. cit.)*, deşi practica lui a învederat de atîtea ori un verslibrism pe bază de *rejet*. Dar dreptatea de a şi-l revendica li se întemeiază mai adevărat şi mai adînc pe calitatea intelectuală a inspiraţiei, pe afirmarea scurtă şi concluzivă cu care logica operează în orice limbă, pe forma de expresie cea mai autoritară şi mai proprie raţiunii — aforismul. Fără o identitate de limbă, versul lapidar, existînd în orice literatură, are, prin urmare, o identitate mai largă de ordin prozodic : el reprezintă categoria versificaţiei clasice.

Scanned with OKEN Scanner

FORME PROZODICE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

II

1. Experienţe şi imitaţii polimetrice : Gr. Alexandrescu şi B. P. Hasdeu. 2. *Doggerel*-ul românesc sau versul incorect : Anton Pann. 3. Forme de versificaţie populară. 4. Proza ritmică şi felurile ei. 5. Caracterul prozodiei secolului.

1. În literatura noastră, versul proverb este, numai teoretic, frumuseţea supremă a prozodiei tradiţionale, fiindcă perioada formării a fost la noi şi perioada alterării ei ; dar este, practic, în orice caz, semnul deplinei constituiri a versificaţiei regulate, după cum, raportat la scopul ultim al cercetării de faţă, prin obligaţia izometrică este de asemenea termenul contrariu al neregularităţii şi contradictoriu al verslibrismului. Din acest punct de vedere, neregularitatea însemnează polimetrie, iar verslibrism eterometrie. De cele mai multe ori însă, polimetria şi eterometria se confundă. Întrebuinţarea unei noţiuni în locul celeilalte face ca unii prozodişti să vorbească, spre exemplu, de verslibrismul fabulelor lui Gr. Alexandrescu (N. I. Apostolescu, *L'influence des Romantiques...*). Să ne înţelegem. Alexandrescu face parte, desigur, dintre cei mai amuzicali poeţi ai veacului trecut.

Scanned with OKEN Scanner

El avea o ureche atît de nediferenţiată, că armonia versului n-a putut să-i ajungă la cunoştinţă decît întîmplător [1]. Deşi clasic, prin structură, el nu-şi făcea vreun scrupul de versificaţie nici din constanta ritmică, nici din numărul silabelor ; iambii şi troheii, amfibrahii şi anapeştii puteau să se succeadă oricît de anarhic, puteau să se deslocuiască reciproc fără să se combine în vreo formă cunoscută sau să asculte de legea substituirilor posibile, după cum şi măsurile i se alcătuiau greoi şi silnic, abia degetele servindu-i, în lipsa simţului muzical, la calculul respectiv. Strofa întîi din *Inima mea este tristă* dă astfel măsura justă a capacităţii lui ritmico-metrice :

Inima-mi e-ntristată
Şi-n lacrimi înecată,
La fericiri trecute gîndeşte în zadar !
Plăcere, mulţumire,
Viaţă, fericire,
Le-am gustat. A lor lipsă acum o simţ amar.

Formal, fabulele sînt totuşi mai acceptabile. Imitarea modelului francez îi înlesneşte rezultatele, în care ne-am obişnuit să nu mai căutăm regularitatea versificaţiei. Forma ritmului şi rigoarea silabică ne sînt de aceea aproape indiferente, cu toate că simţim incorectitudinea. Dar acceptăm fără obiecţii fie dezordinea ritmică, fie polimetria oricît de nejustificată, fiindcă aparent Alexandrescu este ca La Fontaine. Se presupune că estetica fabulelor acestuia, aplaudată unanim, conduce şi pe fabulistul nostru. Cîte un critic ca Mihail Dragomirescu va merge mult mai departe, răspîndind eroarea că imitaţia *Toporul şi Pădurea* prin „motivare" îşi depăşeşte modelul. De fapt, fermecătorul La Fontaine a avut între noi ca discipol un fel de Boileau fără ştiinţa versului, adică un Boileau aproape de neconceput. Cînd se vorbeşte de verslibrismul lui Alexandrescu, se cedează aparenţelor celor mai înşelătoare. E adevărat că deseori, ca în *Ursul şi Vulpea*, el amestecă măsuri de 3, 4, 6, 7, 13

[1] Excepţia o avem în strofa genială din *Umbra lui Mircea la Cozia* : „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate / Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc / Şi-ale valurilor mîndre generaţii spumegate / Zidul vechi al mînăstirii în cadenţă îl izbesc".

şi 14 silabe, ceea ce reprezintă o variaţie metrică apreciabilă :

„— Ce bine au să vă meargă trebile în pădure,
Pe împăratul tigru cînd îl vom răsturna
Şi noi vom guverna“.
Zicea unei vulpi ursul, „c-orcine o să jure
Că nu s-a pomenit
Un timp mai fericit“.
„— Şi-n ce o să stea oare
Binele acest mare ?“
Îl întrebă.
„— În toate,
Mai ales în dreptate :
Abuzul, tîlhăria, avem să le stîrpim,
Şi legea criminală s-o îmbunătăţim.“
Căci pe vinovaţi tigrul întîi îi judeca
Şi-apoi îi sugruma.
„— Dar voi ce-o să le faceţi ?“
„— Noi o să-i sugrumăm
Şi-apoi să-i judecăm.“

Dar măsurile acestei fabule nu sînt libere. După cum se observă, alexandrinul românesc, întreg şi catalectic, îi procură baza metrică. Înseşi versurile scurte confirmă aceeaşi bază : ele provin din frîngerea în emistihuri a cîte unui alexandrin prevăzut cu rimă leonină, iar două, cele de 4 şi 3 silabe, descompun mai departe un emistih în fragmentele lui firesti. Bineînţeles, făcînd recompunerea versului tipic, nu obţinem mai mult, versificaţia rămînînd tot mediocră, dar întrevedem artificiul şi e de ajuns. Privindu-le cum ni s-au dat, măsurile se schimbă fără semnificaţie ; poetul introduce procedeul fragmentării lor numai ca să imite pe La Fontaine, fiindcă altfel la acesta necesitatea estetică e totdeauna vizibilă (cf. *supra*, p. 60—65). Prozodia fabulistului nostru nu cunoaşte neregularitatea funcţională, care este una dintre componentele verslibriste capitale. La Fontaine versifică familiar şi nepăsător, cu intenţie ; Alexandrescu e familiar şi nepăsător fără trebuinţă : versul, schimbîndu-şi măsura pe neaşteptate, nu semnalează la el nici o adăugire nouă

la ideea generală, adăugire asupra căreia să atragă prin variaţie metrică mărirea atenţiei. Lipsindu-i calculul expresiv, care ar fi interzis, de exemplu, monometrul fără nici un rost „Îl întrebă“ sau imposibilul alexandrin „Zicea unei vulpi ursul : «c-oricine o să jure»...“, îi lipseşte, prin urmare, singurul element constitutiv al verslibrismului pe care l-ar fi putut avea.

Cazul lui Alexandrescu, din acest punct de vedere, se repetă cu toţi fabuliştii noştri. Ei se caracterizează în comun prin versificaţia neregulată, care rezultă din imitarea tipografică a indiscutabilului clasic. Singur Hasdeu, fiind ca versificator mai înzestrat decît ceilalţi, deşi fabulist incidental, atinge într-un fel cursivitatea şi „aerul natural“ din La Fontaine. În *Cîinii şi Lupii* versurile i se succed în voie, după înţelesul exprimat deplin, fiind identificabile fiecare în parte ca versuri întregi, fără putinţa de a recompune din ele un vers tipic, şi au la un loc o felurime armonioasă :

Un cîne plin de fală
Numit Raton,
Celebru liberton,
Ştiind istoria ce-i zice naturală,
Din cartea lui Buffon,
Făcuse o-ntrunire de cînime,
Dulăi, prepelicari, zăvozi,
Mai toţi nărozi
Şi le grăi din înălţime :
„Cîni
Citadini !
Voi să vă dau un sfat
Ca om de stat :
Să ştergem urmele de barbarie
De care mi-e ruşine mie
Căci sunt civilizat...“
etc. [1]

Sînt acestea chiar versuri libere, cum va crede Ovid Densusianu (cf. *Evoluţia Estetică a Limbii Române, Epoca contemporană*, 1938, şi *infra*, p. 182—183) ? Pînă

[1] În continuare, propune înfrăţirea cînilor cu lupii.

la un punct, lucrul nu e de nesusţinut. Absenţa strofei-tip şi, ceea ce este mai însemnat, a versului-tip aproximează versul liber. Dacă fabula şi, alături de ea, anecdota *Femeea înecată*, scrise cu egală îndemînare eterometrică, ar fi fost însoţite de conştiinţa inovaţiei, despre care nu avem însă nici un indiciu, data tipăririi lor în volum (*Poesii*, 1873) le-ar fi înfăţişat pe drept cuvînt ca primele încercări româneşti de acest fel ; aşa cum le cunoaştem, sînt, desigur, cele mai reuşite imitaţii de versificare neregulată, în sens francez [1].

2. În sens obişnuit, ideea de neregularitate prozodică, asimilată curent cu versificaţia greşită, e însă mai cuprinzătoare. Ea implică toate felurile de incorectitudini, şi istoriceşte, faţă de neregularitatea-procedeu sau variaţie tehnică, este anterioară ; în timp ce versificaţia intenţionat neregulată se prezintă ca epifenomen al prozodiilor constituite, neregularitatea-viciu e premisa grosolană şi numeroasă a versului clasic. Prozodiştii tradiţionali, ortometricienii, studiind forme perfect cristalizate, din care îşi extrag schemele ideala şi teribila lor algebră,

[1] O contribuţie mai precisă, după exemplul desigur al lui Heliade şi al heliadiştilor, va da Hasdeu liberării versului de rimă, în cunoscutul poem *Dumnezeu*. Plecînd de la rimele compuse gen „Tisa — plînsu-mi-s-a", iritaţia lui împotriva artificiului nu va cunoaşte margini. El rezervă astfel prima parte a poemului teoriei versului alb, partea a doua servindu-i de ilustraţie. Ca să fie poeţi, „Homer ş-Anacreonte, Virgiliu şi Horaţiu" n-au mai trebuit să se supună acestei complicate obligaţii, făurind „sonore chiţibuşuri" ; dar oricît de firească, de nesilită, rima micşorează întotdeauna valoarea unei mari opere : fără grija ei, Dante ar fi mai grandios, „Divina Comedie ar fi şi mai divină" şi însuşi „Shakespeare, cînd cată rimă, vai ! nu mai e Shakespeare !". Invocînd pe poeţii greci şi latini, alături de care aşază pe reprezentanţii versificaţiei moderne, s-ar părea că Hasdeu n-ar fi avut o idee foarte clară despre versul alb. Noţiunea este exclusiv modernă, fiind de neconceput la cei vechi. Numai absenţa rimei *gîndită ca absenţă* face versul alb. E probabil însă că iritaţia peste orice măsură nu atît împotriva rimei, cît împotriva lui Eminescu, îi tulbura ideile, care nu se poate să-i fi lipsit. Cît priveşte contribuţia lui la liberarea versului românesc, oricît de reală, rămîne secundară ; ea vine după încercarea lui Heliade de a transplanta la noi endecasilabul *sciolto* al italienilor şi apoi istoria versului liber a dovedit între timp că rima, continuînd să împodobească noul vers, n-a fost niciodată piedica cea mai de seamă a versului tradiţional.

nu-i acordă mai nici o atenţie ; abia dacă o semnalează la cîte un poet, dar numai ca să pună din nou în vedere regula, prin călcarea ei. Această neregularitate, privită, aşadar, de pe înălţimea versului-dicton, apare ca fond al perspectivei ; procesul cristalizării fiecărei forme prozodice în parte, ca şi geneza globală a tuturor versificaţiilor, o propun masiv ca haos inform, zvîcnind de veleităţi, din care, dacă prozodiile se desprind şi în cele din urmă o neagă, versificatorii cei mai numeroşi nu ajung niciodată să se ridice deasupra ei ; înfăşaţi prea strîns pentru puterile lor, ei se îneacă în această *mare magnum*, care e cimitirul pruncilor poeziei. Versul aşadar incorect, *the doggerel*, cum îi spun englezii, contrazice atît ritmic, cît şi metric versul clasic, întocmai ca versul liber, cu deosebirea că îl contrazice cu anticipaţie, mai înainte de a exista, fără vreo intenţie expresivă, din partea opusă în timp versului liber. *Doggerel*-ul premerge forma clasică ; versul liber o urmează. La noi lucrurile acestea sînt şi nu sînt adevărate ; sînt adevărate în măsura în care secolul al XIX-lea este perioada de constituire a versificaţiei clasice şi nu sînt adevărate în măsura în care acelaşi secol este şi perioada de orientare la alt ideal a aceleiaşi versificaţii. Dacă am avea nu numai o prozodie, ci şi o istorie organică a formelor ei, am putea exemplifica fiecare afirmaţie. Lipsită însă de orice concrescenţă, versificaţia noastră s-a constituit întîmplător ; şi de aceea versul incorect se află imediat lîngă versul-proverb, înainte şi chiar după el. Absenţa unei istorii organice face de asemenea ca poeţi cu nume, primii noştri poeţi, lucrînd într-o limbă încă nemetrificată, să fie ei înşişi autori de versuri incorecte. Văcăreştii, Cîrlova, Costache Conache, Heliade Rădulescu, Gh. Asachi, Gr. Alexandrescu şi contemporanii lor mai mărunţi sînt în acelaşi timp poeţi admirabili şi versificatori stîngaci. La oricare dintre ei, corectitudinea ritmică se găseşte încă în stare de exerciţiu şi e cuprinsă în sforţarea limbii de a se ritmiciza ; la alţii şi cîteodată la aceiaşi, cum e cazul şi al lui Heliade şi al lui Alexandrescu, corectitudinea metrică arată şovăieli şi unele neîmpliniri, care ne spun totul în privinţa începuturilor versificaţiei româneşti.

Dar *doggerel*-ul românesc ne-a venit în special de la folclorul urban al cîntecelor de lume, producţie aproape devastatoare în prima jumătate a secolului trecut. Această literatură uşoară şi uşuratică, de cea mai senzuală galanterie, mergînd uneori pînă la neruşinare, ameninţa prin abundenţă şi trecere să pună stăpînire pe cîte un talent real, cum era al lui Iancu Văcărescu, copleşind cu totul pe acela mai firav al logofătului Conache. Cîntecul de lume, „icosul" sau „irmosul", cum i se spunea încă pînă acum o sută de ani, avea o tradiţie de peste două secole şi, în acţiunea lui asupra liricii culte, va merge pînă la Eminescu însuşi [1]. Poeţi rămaşi fără nume, între care un Nicolae Pauletti (cf. I. Bianu, *Nicolae Pauletti, popă românesc unit de sat şi om de litere în Ardeal, 1830—1849*, în *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 ani*, Cluj, 1931), care nu era altul decît învăţăcelul profesorului Seulescu de la Iaşi, menţionaţi amîndoi ca prozodişti de N. I. Apostolescu (vezi *supra*, p. 118), îl cultivau pentru plăcerile digestive ale mai marilor vremii, în caiete manuscrise, copiate şi retransmise din amator în amator. Dar cel care îi ajutase răspîndirea, tipărindu-l, era pitorescul Anton Pann (*Poezii deosebite, sau Cîntece de Lume*, 1831, *Noul Erotocrit*, 1837 şi *Spitalul Amorului*, 1859), numele din ce în ce mai semnificativ, căruia îi datorăm în bună parte fixarea gustului literar al epocii. Greşelile de ritm sau de măsură, deşi prezente mai în fiecare strofă, nu tulburaseră pe „finul Pepelei", care le adoptase întocmai ; el trecuse uşor peste asemenea nimicuri, care se pierdeau din vedere în dispoziţia după mesei, cînd venea rîndul irmoaselor şi cînd atenţia toată se agăţa de „ah"-urile şi „oh-oh-oh"-urile de amor. Pe Anton Pann îl interesa îndeosebi autenticitatea folcloristică. Scrupule prozodice nu-şi făcea. Şi lucrul va deveni în adevăr evident cînd,

[1] Asupra vechimii şi răspîndirii acestor „irmoase", vezi G. Breazul, *Patrium Carmen*, 1942. (Cu două sute de ani mai înainte, Călugărul Moxalie, speriat de necuviinţa la care şi ajunseseră, le zicea „cîntece curveşti de iuboşte"), şi Perpessicius, *Sonet şi cîntec de lume la Eminescu* în *Jurnal de lector*, 1944 („ms.-ul eminescian nr. 2 306 conţine *Cîteva irmoase* ce se cîntă după masă", *Cîntece de lume din jumătatea întîia a secolului).*

amestecînd folclorul urban cu cel propriu-zis, va tipări colecţia sa de haz şi înţelepciune *Povestea Vorbei* (1852). Recunoaştem peste tot, în elementele versificaţiei, condiţia de oralitate a culegerii. Anton Pann nu scria cu gîndul să fie citit ; el însuşi „auzise" aceste snoave, pe care, chiar dacă le va fi mai dres, pe alocurea, dorea totuşi mai mult ca tipograf să le răspîndească iarăşi, ca să poată fi „spuse" mai departe. Caracterul oral rămîne de aceea neatins. Rimele sînt asonanţe, ca : „umfle — răsufle", „multe — munte", „întoarce — noroace", „aduce — dulce" etc., şi cad unde se întîmplă, nu numai la sfîrşitul versului, într-un joc adesea plăcut, deşi elementar, de acorduri interioare :

Nu da ciomag cui nu eşti drag
Să nu ţi-l întoarcă în cap.

E mai probabil însă că tipograful nu calcula poziţia rimei, ci, tipărind două versuri ca unul singur, în acelaşi rînd, obţinea, fără să urmărească, efectul rimei leonine. Aceasta înseamnă că nici versul, unitate tipografică, nu-l interesa. Şi în adevăr, lăsînd ca farmecul pildelor şi cîntecelor sale de lume să vină de la mimarea şi arta spunerii lor, Anton Pann încredinţa tiparului unele rînduri de cea mai amestecată ritmicitate :

Unui sătean odată muierea i s-a înecat
Cînd la rîu împreună cu altele s-a scăldat.

*

Hainele-i, porfira-i cu totul galante
Şi împodobite numai cu berlante,
De părea că este o rază sorească,
Astfel nu putea om la ea să privească

sau altele, gîlgîitoare de poveste şi ziceri populare, cărora, lipsindu-le ritmul şi orice control silabic, nici nu li se mai poate spune versuri :

Cine caută nevastă fără cusur, neînsurat rămîne, — Şi
Alege, alege pînă culege — Şi atunci
Dacă n-are frumos, pupă şi mucos. — Că precum

Scanned with OKEN Scanner

Bărbat bun şi usturoi dulce nu se poate. — Aşa cum nu se poate şi
Lînoasă şi lăptoasă şi grasă
Să vie şi devreme acasă. — Că nu se poate iar,
Moarte fără bănuială
Şi nuntă fără căială.

De mai multe ori, monologul, pornind în versuri lungi, aproximative ca ritm, susţinute însă — deşi cu numeroase hiaturi şi diereze — ca măsură, trece într-un debit de zicale care alternează versul popular cu o proză oarecum ritmică. Frecvenţa alcătuirii îi dă înfăţişarea de procedeu. Proza, totdeauna orală, introduce o variaţie de ton şi chiar o întrerupere, ca recitativele în muzică ; iar în unire cu versul popular, din punctul de vedere al formei tipografice, creează o disimetrie a rîndurilor, un simulacru de vers liber. Anton Pann este, prin urmare, reprezentantul tipic al *doggerel*-ului românesc.

Deşi îi zicem vers stricat, greşit sau incorect, *doggerel*-ul nu e însă o formă de vers corupt, cum poate s-ar înţelege, ci forma versului neconstituit încă. Dacă, totuşi, în atîtea din cîntecele de lume şi din monoloagele nastratineşti ar putea fi vorba de un vers corupt, acela ar fi, desigur, versul popular. Îl recunoaştem după rima aproximativă, după nesiguranţa ritmului, după scurtimea inegală, dar totdeauna memorizabilă a măsurilor, în sfîrşit, după grupul particularităţilor lui orale. Corupţia însă se raportează în acest caz mai curînd la ingenuitatea viziunii, la discreţia sentimentelor, la calităţi cu totul altele decît acelea de strictă prozodie, inexistente în poezia anonimă. Încît mai curînd ar părea adevărat că *doggerel*-ul nostru poate fi căutat şi descoperit deopotrivă în perioada de constituire a versificaţiei tradiţionale şi în folclorul urban, cît şi în domeniul nelimitat al licenţei populare, în folclorul propriu-zis.

3. Simţim însă nevoia de a regîndi expresia „licenţă populară". Mai mult decît un adevăr, ea conţine un fel analogic de a vorbi al prozodiştilor. Stăpîniţi cu tiranie de normele şi legile versificaţiei culte, aceştia raportează pînă şi libertatea muzei populare la sistemul lor de restricţii. Dar ce reguli poate eluda poetul din

popor, ce convenţie îşi îngăduie el să calce, cînd convenţia şi cu atît mai mult regulile lipsesc încă ? Versificînd fără preştiinţă, ritmînd şi cîntînd fără să bată tactul, unica lui obligaţie este instinctul armoniei, care nu se resimte ca obligaţie. Fiind liber să se joace cu vorbele, el propune un mod al cîntecului, nereglementat şi nou ; iar dacă încearcă ceea ce s-a mai încercat înaintea lui, cu alte cuvinte dacă în adevăr imită cumva tradiţia orală, trebuind astfel să se supună totuşi unui fel de constrîngere, el o imită nu în vreo sumă ştiută de procedee, ci în libertatea improvizaţiei. Fără conştiinţa prozodică, el nu cunoaşte aşadar „licenţa", care este numai a poetului cult. Expresia „licenţă populară" cuprinde o eroare de perspectivă : privim chestiunea nepotrivit, de pe poziţia versificaţiilor încheiate definitiv ; şi acoperind cu un cuvînt din dicţionarul acestora starea de libertate care, neavînd reguli de la care să se abată, reprezintă stadiul dintîi al constituirii lor. Aceasta însemnează că versul popular ne apare încă o dată în cadrul naşterii prozodiilor, ca *doggerel*. Dar faţă de versul incorect de tip cult, sau folcloristic-urban, versul popular poate fi luat ca un *doggerel* armonios. Aşa-zisele greşeli de versificaţie, departe de a-i scădea puterea de seducţie, i-o specifică. Rimele, aspirînd la omofonia neatinsă, sînt acorduri subtile ; ritmul, necondus de metronom, e genuin, iar măsurile, trebuind ascultate şi nu urmărite cu ochii să împlinească acelaşi tipar silabic, sînt mai totdeauna unităţi emotive de diferite lungimi. Încît, mai curînd chiar decît *doggerel* armonios, îi putem spune vers liber nepremeditat.

Cele mai cunoscute forme de versificaţie populară sînt la noi acelea din Alecsandri. O indeterminaţie ritmică, dominată de tendinţa la troheu sau iamb şi încadrată, pe de o parte, cu asonanţe sau monorimele cele mai simple, versul fără rimă nefiind nici el exclus, iar de altă parte cu măsuri de 7 şi 8 silabe ca limită maximă a unei izometrii foarte îngăduitoare, dă formelor populare aspectul lor cel mai generic. Dar numele lui Alecsandri, în această privinţă, nu mai este de mult o garanţie. Autenticitatea versului său popular, de la discursul de intrare

în Academie al lui Duiliu Zamfirescu (1909), e temeinic suspectată. După cum se ştie, Alecsandri însuşi legitimase suspiciunea prin subtilul culegerii („adunate şi îndreptate"), care înştiinţa pe cititorii vremii asupra intervenţiei culegătorului ; numai că pînă la Duiliu Zamfirescu nimeni nu îndrăznise s-o formuleze. O tradiţie impunătoare interzisese observaţia. Pe urmele lui Alecsandri, aproape toţi scriitorii ulteriori, între care se află chiar Macedonski, care anunţa volumul, neapărut însă, *Mărgele* „în vers popular" *(Povestea Vieţii,* nr. 3, 1900), vor culege şi vor „îndrepta", adică vor denatura o producţie spontană, împlinindu-i „lipsurile" formale. [1] Cu toate acestea, pînă să ne adresăm altor culegători mai obiectivi, găsim la Alecsandri două forme de versificaţie autentic populară. Una se află în *Dolca,* fiind respectată în puţine alte balade :

Azi e Luni şi mîni e Marţi :
Pleacă Costea la Galaţi
Să ia sare
La mioare
Şi bolovani
La cîrlani
Şi tărîţe
La oiţe,
Şi glugi mari
La cei zărari
Şi opinci
La cei voinici ;
Iară Costea cum mergea
Cu Fulga se întîlnea
etc.

iar cealaltă în *Descîntecul,* pe care poetul îl adaugă între *Altele* la operele sale complete, probabil ca document folcloristic, fără nici o altă urmare :

Răsai soare
Frăţioare
Cu 44 raze arzătoare.

[1] Observaţia lui Duiliu Zamfirescu, justă în principiu, va fi o condamnare, cînd de fapt trebuia să fie o apărare.

40 ţine-ţi-le
4 mie dă-mi-le,
Două-n frunte
Mai mărunte,
Două mai scînteietoare
Între ochi şi ţiţişoare.

Acestea sînt singurele forme prozodice atinse mai puţin în spontaneitatea lor de intervenţia cultă a lui Alecsandri. Ele se confirmă ca atare prin culegerile folcloriştilor netendenţioşi, un G. Dem. Theodorescu, un T. Pamfile şi alţii. Prima reapare astfel în modelul eminescian *Săraci brazi încetinaţi* (T. Pamfile, *Cîntece de Ţară*, 1913) şi în colinda lui Dumnezeu la stîna Sfîntului Petre (Al. Rosetti, *Colindele religioase*, 1920 ; A. Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914 ; At. Marienescu, *Colinde*, 1859 şi alţii) :

Săraci brazi încetinaţi
Voi la ce vă legănaţi ?
Cum să nu ne legănăm
Cînd noi singuri rămînem.
La sfînta Măria Mare
Pornesc oile de vale
Şi rămîn stînile goale,
Rămîn stîni
Fără stăpîni
Strunguţe
Fără oiţe
Scaune fără băciţe
Munte
Fără oi mărunte.

În acelaşi fel de versuri, Dumnezeu, întrebînd pe Sfîntul Petre-cioban ale cui sînt oile şi primind răspunsul că sînt şi ale cui le paşte, şi ale cui le înmulţeşte, îi spune :

Fie, Petre, toate-a tale
Numai tu mie să-mi dai
La sîn-Jorz
Un miel frumos
La Ispas
Un brunj de caş
Să-mpărţim pe la săraci.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt versuri de tipul cunoscut popular, frînte însă în două de rimele interioare, care s-ar fi asemănat cu rimele leonine dacă versul rămînea întreg. În aceste poezii simple, fără grijă de efectul întreg al omofoniei şi mai cu seamă fără teamă de capetele şirurilor care, scrise, nu ies la măsură, putem urmări mişcarea, estompată şi repede de nori alburii ai simţirii, observînd cum ni se taie în cuvinte însuşi profilul emoţiei exprimate. Procedeul ruperii versurilor pe rimele interioare, dar în mai mult decît două fragmente şi de aceea cu un efect mai pronunţat, e folosit de asemenea în balada *Iancu Mare* (G. Dem. Theodorescu, *Poezii Populare Române*, 1885). Eroul cere în schimbul trecerii lui la legea turcească :

. . . . . .
Ia să-mi daţi, dacă mă vreţi,
Turc ca voi să mă vedeţi,
Vro cincizeci
De berbeci
Berci
Cu coarnele răsucite
La gîturi cu pietre scumpe.
. . . . . .
. . . . . să-mi daţi
Vro cincizeci de boi bălţaţi
Cu vărji negre pe spinare
Rotogoale
Pe supt poale
Şi-n vîrful corniţelor,
Smarandul hasnalilor
Din darul cadînelor.
. . . . . .

Strofa dintîi dispune astfel de armonii ritmice atît de neaşteptate, încît e îndoială dacă nu cumva forma versurilor şi ritmul cuvintelor preţuiesc tot atît cît ce se cere şi se obţine de la turci. Se înţelege deci că nu de *doggerel* mai poate fi vorba, nici chiar de un *doggerel* armonios, ci de un vers liber involuntar de o remarcabilă putere de seducţie.

Descînticul semnalat în Alecsandri reprezintă de asemenea o categorie a versificaţiei populare. Că poetul i-a respectat înfăţişarea originară e neîndoielnic. Aceeaşi formă laxă, care nu ţine la toate agrementele obişnuite ale versului, se observă în descîntece, oricine ar fi culegătorul. Astfel, în *Descîntec de iele* (G. Dem. Theodorescu, *op. cit.)* :

Voi, Elilor,
Maestrelor,
Stăpînele vîntului,
Doamnele pămîntului,
Ce prin văzduh umblaţi
Pe valuri de mări călcaţi
Vă duceţi în locuri depărtate
În baltă, trestie, pustietate,
Unde popă nu toacă,
Fată nu joacă :
Vă duceţi la vîntul turbat
Unde ciocîrlia se dă peste cap,
La gura vîntului,
La toarta pămîntului ;
Eşiţi din mînă, trup, nas, picior,
Ridicaţi-vă şi mergeţi uşor.

Această formă caracterizează cea mai mare parte a folclorului nostru versificat. Oraţiile de nuntă, oraţiile la înscăunarea domnitorului, unele proverbe şi colindele articulează o versificaţie rudimentară, pe care metricienii, privind-o din punctul lor de vedere, au socotit-o defectuoasă. Nici folcloriştii nu s-au prea înţeles asupra ei. Th. D. Speranţia (*Introducere în Literatura Populară Română,* 1904) credea despre neregularitatea măsurilor din colecţia lui G. Dem. Theodorescu că ar fi un efect de transcriere, de care trebuie să răspundă culegătorul. Dar nici el nu retranscria, ca să arate cum se poate obţine versul popular corect. Adevărul este că orice încercare de retranscriere „regulată" n-ar fi servit la mai nimic. Descîntecele, oraţiile şi bocetele sînt concepute în versuri orale, care nu pot fi asimilate decît arbitrar şi silnic cu versurile scrise. De aici vine toată neînţele-

gerea. Oraţiile sau bocetele despărţite de spuitorul sau spuitoarea lor, în loc să se mai asoulte, astăzi se citesc. Acoperindu-le viaţa orală, noua viaţă scriptică le propune unor criterii improprii de judecată. Dar s-a întîmplat şi lucrul cel mai de neînţeles. Însuşi G. Dem. Theodorescu, culegătorul, căruia îi datorăm păstrarea versificaţiei originare, vorbise tot ca prozodist despre neregularităţile ei. El simţise de asemeni nevoia unei explicaţii şi le explicase prin vechimea compunerilor : „Descîntecile... sunt mai totdeauna în versuri, iar proza aparentă rezultă din uzarea şi dispariţiunea rimelor regulate". N-am izbutit să ne facem o idee clară de cum se poate ca o rimă perfectă să se uzeze sau să dispară prin oricît de continuă întrebuinţare ; n-am putut înţelege nici preschimbarea unor versuri care şi-au pierdut rimele în „proză", pe care am fi obţinut-o numai prin pierderea sau relaxarea ritmului. Oricum, în contra opiniei versului rău transcris şi deopotrivă în contra ideii de vers tocit, deşi nu cu referire anume, M. Gaster (*Roumanian Ballads and Slavonic Epic Poetry*, 1933) va observa mai ştiinţific amorfismul versificaţiei populare, atrăgînd atenţia asupra formei numită de el, cu un termen din prozodia engleză, *the broken verse*. Acest „vers rupt", incomparabil mai mult decît uzarea sau dispariţia rimelor, creează în adevăr impresia de „proză aparentă". Este ceea ce numin noi vers liber involuntar [1].

4. Aspectul de proză al unei bune părţi din poezia populară e firesc. Ni se păstrează astfel neatinse semnele autenticităţii şi urmele procesului ei de naştere. Căci, la origine, poezia populară a fost o improvizaţie orală în cadrul naraţiunilor în proză. Momentul genetic cel mai semnificativ poate fi încă recunoscut în fragmentele ritmice care împănează proza basmelor. Lăsînd deoparte ritmurile cu care aceste naraţiuni încep şi se încheie şi care vor fi primit mai recent folosirea ca şi rituală ce li se cunoaşte, basmele conţin unele însufleţiri ale debitului,

[1] Legitimitatea versului popular între formele prozodice din secolul al XIX-lea se întemeiază pe împrejurarea, cu rol decisiv, a apariţiei lui scriptice, la noi, în acest secol.

anumite întorsături ale spunerii, procedee constante ori de cîte ori apare nevoia de a exprima afecte mai intense (blestem, dorinţă, rugăminte etc. ...). Aliteraţia, asonanţa, rima şi ritmul au fost mai întîi procedeele prozei populare şi apoi ale poeziei. Aspiraţii firești ale oralităţii, ele împînzesc chiar vorbirea curentă pînă în zilele noastre, ilustrînd-o cu puterea lor expresivă. Lingviştii le-au observat, au studiat frecvenţa şi funcţia lor în graiul contemporan, le-au clasificat şi au scos la iveală un nou despărţămînt al ştiinţei respective, stilistica lingvistică (vezi Iorgu Iordan, *Stilistica Limbii Române*, 1944). Fiind mai întîi ale graiului dintotdeauna, se înţelege că au fost mai curînd ale prozei, unde le găsim fie izolate, fie în asocierea care naşte versul. Un caz de versificaţie nativă, cum este întreaga versificaţie populară şi cum în basme apar nenumărate, se află în *Ţugunea, feciorul mătuşii* (P. Ispirescu, *Basmele Românilor*, 18). Oprindu-se din lupta cu Smeul, Ţugunea zice către un corb :

— Corbule, corbule,
Adu niţel seu în unghişoară
Şi-n cioc niţică apşoară :
Cu seul să ungi,
Cu apa să uzi
Flacăra-asta roşia
Ca s-o înmoi
Şi s-o stingi
Că ţi-oi da să mănînci
Două stîrvuri de cai paralei
Şi trei
Stîrvuri de smei.

O seamă de prozatori culţi, fie aplecaţi cărturăreşte la folclor, fie proveniţi din folclor, au transformat aceste aspiraţii prozodice ale basmelor, aceste zburătăciri ale prozei populare în procedeu stilistic. Proza lor capătă deodată, în anumite momente, armonii de natura asonanţei şi a ritmului. Se înţelege că opera lui Creangă în primul rînd va fi din plin contaminată de ritmurile populare. Oralitatea *Amintirilor din Copilărie*, de la

formele interjecţiei şi onomatopeii [1] pînă la nuanţele cele mai fine ale intonaţiei [2], păstrînd intactă mişcarea vorbirii poporului de a se organiza pe aliteraţii, asonanţe, pe ritm şi măsură [3] e mai aproape de prozodia nativă din basmele noastre, dacă nu însăşi această matrice prozodică ; şi, oricît ar părea de curios lucrul, *Poveştile* şi *Basmele* lui, deşi cele mai multe compuse şi publicate anterior amintirilor [4], sînt mai răcite de conştiinţa stilului popular, avînd de aceea o frumuseţe mai scriptică : vom găsi în ele, aşadar, fragmente întregi de proză care, în transcriere sau mai exact în scriere, devin versuri. Astfel, în *Povestea lui Harap Alb :*

„Mers-au ei zi şi noapte, nu se ştie cît au mers ; şi de la un loc Gerilă, Flămînzilă şi Setilă, Păsărilă şi Lungilă şi năzdrăvanul Ochilă

Se opresc cu toţi în cale,
Se apropie şi zic cu jale :
— Harap Alb ; mergi sănătos.
De-am fost răi, tu ni-i erta.
Căci şi răul cîteodată prinde bine la ceva.
Harap Alb le mulţămeşte,
Şi-apoi pleacă liniştit.
Fata vesel îi zîmbeşte,
Luna-n ceriu au asfinţit,
Dar în pieptul lor răsare...
— Ce răsare ? Ia un dor :
Soare mîndru, luminos şi în sine arzător,
Ce se naşte din scînteia unui ochiu fermecător.

Şi mai merg ei cît mai merg, şi de ce mergeau înainte, de ce lui Harap Alb i se tulburau minţile..." etc.

[1] Jean Boutière, *La Vie et l'Oeuvre de Ion Creanga*, 1930, şi G. Călinescu, *Ion Creangă*, 1938 (retipărit, 1964).
[2] Vladimir Streinu, *Clasicii noştri*, I, 1943.
[3] Cf. Iorgu Iordan, *op. cit.* (Temeinică şi importantă pentru „stilistica lingvistică", lucrarea lui Iorgu Iordan e decisivă pentru ideea naşterii versului popular din proza basmelor. Ipoteza noastră capătă, prin materialul de texte al acestui studiu, cea mai obiectivă consistenţă.)
[4] Ion Creangă, *Opere*, ed. G. T. Kirileanu, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

Cultivînd stilul popular cu aceeaşi stăruinţă, din direcţia însă a erudiţiei, Odobescu, în *Pseudo-Kinigheticos*, descrie tot ritmic şi asonant deşteptarea la erotism a „feciorului de împărat, cel cu noroc la vînat" :

„Şedea el şi privea în jos, cum negurile întunecau treptat văile şi culorile, cînd văzu trecînd încetinel pe deasupra capului său o porumbiţă, uşoară şi albă ca spuma laptelui la mulsoare, ca florile crinului la raza de soare. I se făcu dor de acea păsărică, şi, ca s-o prindă de vie, puse mîna în sîn, la zamfirul cel fermecat ; dar ea, uitîndu-se la dînsul cu ochi dulci, fermecători, gunguri galeş în limba ei cea păsărească, şi-i zise :

Ah, voinice, voinicele,
nu opri căile mele ;
ci te ia după-al meu sbor ;
căci cu vîntul plin de dor,
te cheamă să-ţi facă dar
un scump, alb mărgăritar
mîndra Fată-a Pietrelor
din valea Năculelor.

Aceste cuvinte, aşa dulce şoptite, deşteptară în inima voinicului un freamăt necunoscut ; în sînul lui se aprinseră dorinţe nedesluşite, pe care pînă în ceasul acela nici în vis nu le încercase. Fără de a mai sta să cugete, el se ridică iute în picioare ; sîngele i se încinsese ca focul în vine ; pieptul îi svîcnea ; în tot trupul simţea un avînt neînstrunat ce-l pornea să meargă supus şi ascultător la chemarea porumbiţei. Urmărind cu piciorul pe uscat sborul ei lin, cumpătat, el scobora văi, suia dealuri, străbătea păduri, trecea lunci şi pîraie, şi de ce umbla, pare că mai uşor păşea. Cînd raza cea mai tîrzie a soarelui se prelungea sfioasă pe foiţele ierbii înflorite din poiană de sub stîncile Năculelor, păsărica se opri pe o răsură îmbobocită şi, cu graiul dulce cîntător, strigă aşa :

Tu ce plîngi în stîncă,
la umbră-adîncă,
ieşi acum din piatră,
albă, dalbă fată,
vie şi frumoasă,
blîndă, răcoroasă,

cu chip luminos,
cu trup mlădios,
cu părul aurit,
pe umeri leit,
ieşi fată din piatră
să te vază-odată
scumpul tău ursit :
căci iată-l sosit.

Ca un vis, ca o părere, se coborî de pe stîncă mîndra albă fată, naltă, mlădioară, ca o trestioară, cu părul de aur, cu ochi de balaur, ruptă din soare, întocmai ca Ileana Cosînzeana. De frumoasă ce era, de albă ce s-arăta, la soare puteai căta, iar la dînsa ba. Cine îi vedea mersul, cine-i zărea chipul, cine-i auzea glasul nu putea să o privească şi să nu o îndrăgească, nu putea să o audă şi să nu i se încrează."

Cu Odobescu, fie cînd transcrie vreun basm, fie cînd descrie cîte o privelişte, şi chiar cînd stăruie asupra unor pagini de interes erudit, acea versificaţie nativă a prozei noastre populare se preface întotdeauna în proză ritmică propriu-zisă ; stilistica de veche şcoală, folosită în alternanţa cu stilul folcloric, ajută prefacerea, susţinînd pe scriitor ca reprezentant tipic al prozei ritmice savante. Un amestec de profetism şi vocifenaţie romantică (originea Lamennais-Mickievicz) servise însă mai dinainte ca detector de ritmuri în proza secolului. Întorsătura mesianică şi cea romantic-declamatoare, izolate la C. A. Rosetti *(Scrieri din juneţe şi din exil*, 1878) şi Heliade *(Biblice*, 1858), se întîlniseră în Bălcescu şi, mai cu seamă, în Russo. Din *Cîntarea României*, pe alocuri, nu lipseşte nici elementul folcloric. În afară de reproduceri directe, începutul cîte unui verset transpune în proză primele versuri din balada *Dolca*, iar altundeva se găsesc copiate întocmai, dar în chip de proză, versuri din *Toma Alimoş*. Influenţa populară, prezentă în combinaţia de retorisme care particularizează stilul *Cîntării României*, vine însă de data aceasta din partea baladelor şi nu a basmelor, cu alte cuvinte de la versificaţia rămasă liberă, ruptă din legăturile genetice, şi nu de la proza-

placentă care o învăluise.[1] Totuşi, cadenţa frazei este mai ales sacră şi oratorică. Dar, oricum, scrierile lui Russo şi Odobescu, indiferent de toţi factorii care le separă, conţin fragmente care impun anumite spaţii între cuvinte şi lectura cu glas tare. Aceste scrieri se aseamănă prin aceea că fragmentele în chestiune sînt dezmembrabile, putînd fi dispuse în tehnica tipografică a versului sau versetului. După exemplul lui J. M. Guyau (*L'Art au point de vue sociologique*, 1889), care grupase pe versete, versuri şi chiar strofe pagini întregi din maeştrii prozei franceze, operaţia a şi fost făcută, pentru *Cîntarea României*, de N. I. Apostolescu (în *Studii*) ; nu o vom relua pentru *Pseudo-Kinighetikos*, după cum, lipsind, n-am fi refăcut-o nici pentru Russo. La amîndoi scriitorii noştri ritmul e prea specificat, popular sau ciceronian, ca să mai fie nevoie de demonstraţia lui Guyau. De altă parte, criticul filozof, plecînd de la sugestia lui Carlyle că „forma metrică este un anacronism", urmărea un proces mai larg, inexistent în literatura română din secolul trecut ; el observa în acelaşi timp liricizarea prozei, fenomenul de absorbţie a poeziei în proza contemporană, care devenea „din ce în ce mai ritmică". Crescută din sine, literatura franceză putea fi, în acest sens, obiect de observaţie. Se prefăcea expresia literară şi lirismul, ieşit din albia lui tradiţională, se revărsa în adevăr spre îmbogăţirea prozei, deşi nu, cum se afirma, spre sărăcirea poeziei, care ceda ceea ce-i prisosea, izvoarele vechi, rezervîndu-şi însă izvoarele noi. Totuşi, ideea dispariţiei versului, numai întrevăzută şi exprimată mai mult ca temere, era de asemenea legitimă : alexandrinul fusese „dislocat" şi apăruse metrul impar.

[1] Încercarea cea mai veche de proză organizată sub influenţa populară se află în opera lui D. Cantemir. Ne-a fost semnalată de N. I. Apostolescu (cf. *L'Ancienne Versification...*), care o vedea ca o textură de „versuri logaedice", deşi o punea mai mult pe seama înrîuririi posibile a imnografiei bizantine. Dar punerea acestei proze în valoare şi chiar identificarea ca factor formativ a „ritmului de colînde", a „cadenţei populare", cu deosebire în ieremiadele Inorogului, în acele „eleghii căelnice şi trăghiceşti" din *Istoria Ieroglifică* se datoresc lui G. Călinescu (*Istoria Literaturii Române*, 1941). Notăm că D. Cantemir compusese proză ritmică şi în *Divanul Lumii cu Înţeleptul...*

Guyau credea că s-a atins astfel limita extremă a libertăţilor prozodice [1]. Şi cum prozele lui Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin şi Baudelaire, din care, ca şi din alexandrinul dislocat şi metrul impar (cf. *supra*, p. 23 şi urm., 37 şi urm.), aveau să iasă alte forme de versificaţie, nu-i atrăseseră atenţia în nici un fel, el rămînea pînă la urmă în contra unui alt studiu, cu temerea dispariţiei versului. Asemenea discuţie la noi nu era posibilă. Proza şi poezia de-abia începuseră să se organizeze ca moduri distincte ale expresiei literare. Iar dacă proza se încarcă de lirism şi capătă ritmuri chiar din momentul naşterii ei, faptul ne apare ca lipsit de orice semnificaţie internă, fiind un simplu caz de imitaţie. Bineînţeles, nu vom merge pînă acolo cu ideea aceasta de neorganicitate, încît să propunem desconsiderării tot ceea ce provine din contactul cu modele străine. Dar imitaţia prozei ritmice a fost la noi atît de superficială şi de condiţionată istoriceşte, încît nu putem urmări nici consecinţa ei cea mai firească, evoluţia de la proza clauzulată la poemul în proză. Este adevărat că scrierilor lui Russo şi Odobescu li s-au spus adesea „poeme în proză" ; dar e la mijloc mai mult decît o neînţelegere şi e mai cu seamă confuzia pe care o găsim întîia dată la Gion. Poetica acestuia, pentru nevoia de a ilustra capitolul, numit indistinct „proza poetică sau poemul în proză", menţionează operele lui Russo şi Odobescu. Denumirea capitolului confunda, cu alte cuvinte, genul cu una dintre speţele lui, în timp ce exemplele erau luate din cealaltă speţă şi ultima. Dar „proză poetică" au compus atît Bossuet sau Flaubert, cît şi Baudelaire sau D'Annunzio, fără să se poată umple pentru aceasta sfera ideii numai cu felul prozelor lui Baudelaire şi D'Annunzio şi cu atît mai puţin să se confunde *Petits Poèmes en Prose* sau *Libro Segreto* cu *Sermon sur la Mort* sau *Hérodiade*. La data cînd Gion propunea confuzia, literatura noastră cunoştea, prin imitaţie, genul şi prima lui speţă, caracterizată prin ritmul elocvenţei şi ceea ce în general înţelegem prin echilibru ciceronian. „Poemul în proză", ca termen critic,

[1] V. *L'Esthétique du Vers Moderne* (*Revue Philosophique de la France...*, XVII, 1884).

era folosit întîmplător, iar ca realitate genuistică abia dacă se anunţa [1], cu totul sporadic, urmînd să se constituie efectiv la începutul secolului nou, contemporan cu proza lirică a „crepuscularilor“ italieni, dar sub influenţă franceză.

5. Cercetarea, oricît de sumară, a formelor noastre prozodice din secolul al XIX-lea impune mai întîi concluzia apariţiei şi dezvoltării lor neorganice. Formele cele mai felurite, de la versul-proverb, pe care-l observăm la Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu ş. a., pînă la versul simili-liber, existent la I. Văcărescu, Heliade şi în poezia populară (devenită scriptică abia o dată cu constituirea celei culte), toate aceste forme coexistă, fără a putea zice că s-au determinat unele pe altele. Istoriceşte, şi deci genetic, ele nu au o apariţie necesară. Zadarnic vom căuta, prin urmare, şi originile autohtone ale versului nostru liber. Ele pot fi identificate dincolo de marginile literaturii naţionale, în capitolul respectiv al istoriei literare europene. E adevărat însă că unele experienţe metrice, cum sînt de exemplu în *Adevărul* lui Văcărescu, în *Fingal* de Heliade, în *Cîinii şi lupii* de Hasdeu, precum şi în forma originală a poeziilor noastre populare, au totuşi o aparenţă verslibristă. Desconsiderarea obligaţiei metrice, a silabismului aritmetic numit „măsură“, le face să aibă, în adevăr, această aparenţă. Şi, după cum vom vedea, experienţa lui Heliade, chiar dacă nu va fi urmată cu stăruinţă, va fi interesantă un moment pentru Macedonski, căruia îi va servi de imbold la singura lui încercare de a elibera efectiv versul românesc (vezi *infra*, p. 173—174), iar măsurile populare, cu variaţiile lor instinctive, vor fi reluate de verslibriştii moderni de mai tîrziu (vezi *infra*, p. 248 şi urm.), încît

[1] Din puţinele încercări ale vremii, notăm : Al. A. Macedonski, *Poema Poemelor* (*Literatorul*, nr. 21, 1880, reminiscenţă din Sully Prudhomme „Poema Poemelor este tocmai aceea care rămîne nescrisă...“) ; Iuliu C. Săvescu, *Suferinţa şi Amorul* (*ibid.*, nr. 10, 1894) ; Aristid Cantilli, *Amintirea (ibid.)* ; Ion Theo, *Moarte* (*Liga Ortodoxă*, nr. 9, 1897) ; Ion A. Bassarabescu, *Furtună*, poezie în proză (*Revista Literară*, nr. 3, 1897) ; Ion Th. Arghezi, *Senar...* (*Viaţa Nouă*, nr. 6, 1897) ; G. D. Pol, *X* (*Revista Literară*, nr. 11, 1900, „proză ritmată“ în felul lui Paul Fort) etc.

Scanned with OKEN Scanner

nu putem afirma chiar fără nici o rezervă că atît de feluritele forme ale prozodiei secolului al XIX-lea au rămas numai ca experienţe strict individuale. Nu putem zice nici că unele dintre ele nu au fost folosite ca sugestii verslibriste. Dar este cert că, din cîte am cercetat pînă acum, nici una nu poate să dea corp definiţiei întregi a versului liber. Cum, desigur, s-a înţeles din istoricul chestiunii, versul liber e un complex prozodic de condiţii subiective şi obiective la un loc. Cu alte cuvinte, el presupune mai întîi o *conştiinţă verslibristă*, şi deci o precedenţă formală clasică, după cum în al doilea rînd presupune *ritmuri variate după nevoia de expresivitate şi măsuri formal asimetrice*. Din aceste condiţii inseparabil-necesare, numai acea obiectivă, a eterometriei, se observă în puţinele cazuri de versificaţie română mai liberă pe care le-am arătat pînă acum. De aceea noi nu le putem privi ca versuri libere, ci numai ca experienţe întîmplătoare, care şi-au însuşit un singur caracter verslibrist, pe cel mai neînsemnat : măsura variabilă sau silabismul nearitmetic. Să le zicem, totuşi, premise locale de verslibrism, deşi dezvoltarea firească a uneia (Heliade) se va întrerupe prin însuşi Macedonski, care o va relua într-o singură împrejurare, iar urmarea alteia (poezia populară) se va produce abia după ce versul liber ne va fi venit din Apus. Privindu-le însă la un loc, cu toate celelalte forme prozodice, care este aspectul cel mai general al versificaţiei epocii ? Alături de *doggerel*-ul cîntecului de lume, de versul incorect aflat şi la cîţiva poeţi culţi, apare în acelaşi timp versul-dicton, forma cea mai evoluată şi mai caracteristică a prozodiei clasice ; şi apare de asemenea versul simili-liber, dispensat de obligaţia izometrică. Procesul istoric şi genetic, cu tranziţiile lui firești de la o formă la alta, aşa cum logic vorbind şi în comparaţie cu istoria versificaţiei franceze ne-am fi putut aştepta, lipseşte cu desăvîrşire. Observăm, totodată, că versul aforistic şi versul simili-liber, ca să considerăm ambele extremităţi ale prozodiei culte, sînt încă departe de a fi atins la noi limita în adevăr extremă a modelelor. Versul nostru clasic e mai puţin riguros şi, în consecinţă, mai puţin dens. El primeşte astfel hiatul, care se

află în chiar natura limbii noastre, limbă plină de dif- şi triftongi, avînd peste toate şi cuvinte formate numai din vocale ; admite oarecare abateri de la căderea regulată a accentelor şi nu pierde nimic din aparenţa lui prin mobilitatea cezurii ; iar versul simili-liber, după cele arătate mai sus, este tot atît de departe de versul propriu-zis liber. Între aceste limite, prozodia noastră din secolul trecut, mai înainte de a se elibera cu totul, nu realizase nici excelenţa aforistică, nici ruptura expresivă ; dar aspira deopotrivă şi concomitent atît la forma neîntrerupt solemnă, cît şi la forma cea mai ondulată. Această perioadă a versificaţiei române corespunde, prin urmare, în istoria prozodiei franceze cu perioada versificaţiei „liberate". Deosebirea este numai că noi n-am avut anterior o perioadă de rigori clasice şi că nu vom obţine versul liber prin dislocarea alexandrinului. Altfel, analogia este şi coincidenţă istorică, lucrurile petrecîndu-se pentru amîndouă literaturile în secolul romantismului, cum n-a fost cazul pentru literatura italiană cu epoca „endecasilabului sciolto", considerat de asemenea ca analog cu versificaţia franceză „liberată". În orice caz, urmărirea strictă a chestiunii noastre impune încheierea următoare : lipsa de norme, de rigoare şi fixitate, experienţele, imitaţiile metrice şi, în general, prozodice ale acestei perioade de versificaţie română cuprind cîteva forme (Văcărescu, Heliade, Hasdeu), care, dimpreună cu versul popular necontrafăcut, pot fi cumpănite ca premise posibile, dar nefolosite, ale versului nostru liber.

Scanned with OKEN Scanner

APARIŢIA VERSULUI LIBER

1. Iniţieri teoretice pînă la 1900. 2. Iniţieri practice pînă la 1900 : Alexandru Macedonski şi versul liber ; influenţa franceză de la *Literatorul* şi de la revistele conmilitone ; semne de influenţă germană la *Pagini literare*. 3. Punctul de vedere al lui Ovid Densusianu asupra iniţiativei.

1. Între numeroasele forme prozodice ale secolului, atît de nelegate unele de altele după cum am văzut, apare însă şi versul liber. Apariţia lui ca preocupare teoretică şi practică devine notabilă în ultimii douăzeci de ani. S-a zis că noua formă s-ar fi semnalat într-un fel oarecare lui Gr. H. Grandea, chiar de mai înainte. Acesta, în *Versificaţia Română* (*Albina Pindului*, nr. 1, 15 iunie 1869), ajunsese la disocierea după care „versul nu este poezie" ; şi lămurea : „Ceea ce este lutul din care olarul face un vas este poezia, iar una din formele vasului este versul". Încît, dacă vom traduce în proză vreo odă „de-a poetei Safo", „poezia va rămînea şi va străluci în toată splendoarea", dar „versul va pieri şi cu el va pieri şi muzica exprimării". E fără îndoială o eroare să se creadă că Grandea ar fi exprimat în vreun fel ideea lichidării versului tradiţional. Ca romantic de şcoală franceză, nici n-ar fi avut de unde să primească această sugestie. Nimeni în Franţa nu pusese încă chestiunea în

Scanned with OKEN Scanner

termenii ei cei mai de pe urmă.[1] Abia în 1880 peruvianul Della Rocca de Vergalo (cf. *supra*, p. 68—70) va fi pus de temperamentul lui sud-american să teoretizeze revoluţionar „noile voluptăţi ale urechii", în materie de versificaţie : „Eu sunt un poet inovator... Eu ştiu încotro merge omenirea... Eu fac o poetică nouă, o prozodie nouă, adică o lovitură de artă, o revoluţie... Şcoala noastră, şcoala *vergaliană*, este şcoala progresului şi a bunului simţ... Poezia contemporană sau aceea a secolului al XX-lea va fi vergaliană sau va muri..." Dar numai după alţi cîţiva ani, în 1884, problema reformei versului şi chiar a dispariţiei lui va fi luată din mîinile acestei fantome gesticulante şi pusă de J. M. Guyau pe un plan de certitudine şi seriozitate (*L'Esthétique du Vers Moderne*, în *Revue Philosophique de la France*, XVII, 1884). Filozoful-poet, după ce aseamănă versul clasic cu instrumentele muzicale care, mînuite îndelung de cîte un maestru (vioara unui Kreutzer sau Viotti), par a fi fost modificate în lemnul lor de melodiile care le-au străbătut, se întreabă : Dacă poezia este eternă, va fi şi versul etern ? Ce sorţi de viaţă mai are, aşa cum l-au dezorganizat romanticii şi după ce l-au dispreţuit poeţi ca Michelet, Flaubert şi Renan ? Ştiind că grecii legiferau în versuri şi că azi locul versului e din ce în ce mai neînsemnat, să fie acesta un semn al dispariţiei lui cîndva ? Poezia are nevoie de versificaţie ? Şi Guyau continuă studiul, servindu-se de metoda de a şi combate trăinicia versului, de a o şi susţine, în capitole separate. Astfel, la *Critica versului* argumentează : „Proza, adică ceea ce este mai relativ şi mai mobil în limbaj, pare a conveni mai bine exprimării ideilor noastre moderne, de asemenea mai schimbătoare". Marile poeme antice erau ca piramidele, construite, cu alte cuvinte, pe resimţirea fixităţii şi perfecţiunii, idei care au dispărut. Ideile

[1] D. Caracostea, *Critice Literare*, vol. II, 1944. (Autorul crede a şti chiar originea ideii, pe care o atribuie lui Grandea. „Părerea acestuia era un ecou al unor controverse mai vechi, actualizate de unele inovaţii ale romanticei." Cunoaştem aceste controverse „mai vechi" ; ceea ce nu cunoaştem e „reactualizarea" lor. Pentru ce însă D. Caracostea îl numeşte pe Gr. H. Grandea de două ori *A.* Grandea ?

modernilor se succed repede : „...a scrie nu mai însemnează a grava". Proza mai are apoi superioritatea „de a fi mai exactă decît versul în reproducerea realităţii, mai impersonală, într-un cuvînt mai obiectivă". De altă parte, proza cucereşte încet-încet tot ceea ce versul creează, pînă şi expresiile figurate, cuvintele-imagini. Ea se alege, de pe urma experienţei romantice, cu foloase mai mult decît poezia. Ea şi-a şi însuşit moştenirea poeziei epice, didactice şi chiar dramatice. Scriitorii moderni ei înşişi debutează cu versuri, dar continuă cu proza : „Ca să se mai scrie în versuri, mai mult decît inspiraţie azi trebuie curaj". Va fi proza singurul limbaj al zilei de mîine ?, se întreabă el în sfîrşit. Dar vine de îndată cu *Apărarea versului* şi contra-argumentează : Versul nu este chiar atît de artificial cum ar părea ; originea lui îl pune în legătură cu însăşi natura omenească, avînd deci prin aceasta sorţi de viaţă nelimitată. „Agitaţia nervoasă" sub puterea „legii ritmului", formulată de Spencer, se schimbă în „ondulaţie regulată". „Versul ne face să urcăm cu un ton în gama emoţiilor şi prin el inima atinge o plenitudine de vibraţii, pe care proza nu va ajunge să i-o dea niciodată." Omul, aşadar, a devenit versificator printr-un efort al naturii (nu dintr-un capriciu) şi după o lege ştiinţifică. „Plenitudinea armoniei este semnul firesc al profunzimii sentimentului." Iar „ritmul versului este ca bătaia inimii". Pe lîngă aceasta, ritmul are puterea de a fixa atenţia prin plăcerea matematică şi intelectuală, plăcere a *numărului* pe care o procură : „A ritma înseamnă a înnumăra instinctiv". Versul *par* (sanscrit, hexametrul grec şi latin, alexandrinul francez) e mai armonios decît cel impar. Dar hexametrul a pierit din cauza luptei accentului tonic cu cantitatea. Şi, rezultînd alexandrinul, a rezultat versul ideal, pentru că cifra 12 e divizibilă în acelaşi timp cu 2, cu 3, cu 4, cu 6 şi corespunde şi cu „timpul mijlociu al unei expiraţii". În sfîrşit, ajungem, după cîteva cuvinte despre celelalte elemente ale versului, despre măsură şi rimă (aceasta — „metronom al versului"), ca şi despre identitatea de principiu dintre versul clasic şi cel romantic, la concluzia : „Proza nu va putea niciodată să dobîndească

universalitatea limbajului în versuri", care deci nu va dispărea (*art. cit.*, introdus apoi în *Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine*, 1889).

Studiul lui Guyau a găsit şi la noi cîţiva cititori. Pe cine însă va fi citit Const. Mille, care, sub semnătura Emil, tocmai începuse să se manifeste publicistic? El intervine inexplicabil în cunoscuta pornire a lui Macedonski împotriva lui Alecsandri, cu articolul *Alecsandri şi Al. Macedonski* (*Contemporanul*, nr. 11, 1882): „În privinţa rimei, intonaţiei etc., credem că dl. Macedonski mai mult *şicanează* pe poet decît îl critică. Nici d-lui, nici noi cu toţii nu ţinem ades seamă de aste dorinţi; mai mult, convingerea mea este că, precum astăzi *cîntecul* a dispărut, adică că poeziile nu se mai cîntă ca în anticitate, tot astfel şi versul, ca şi rima, vor pieri. Poezia dezlănţuită de aste două piedici va fi cu mult mai puternică şi mai frumoasă." În aceste numai cîteva rînduri e, bineînţeles, o idee cu mult mai largă despre eventualitatea versului liber decît este în tot ce putea el cunoaşte de mai înainte. Ideea tînărului Emil ar părea că vine mai curînd din studiul lui Guyau, pe care însă nu-l putuse citi încă, dacă nu cumva e o amintire din Carlyle, citat şi de Guyau, sau poate chiar din Macedonski al nostru (v. *infra*, p. 173—178).

Dar, de ideile filozofului-poet va lua cunoştinţă, peste un bun număr de ani, cînd între timp poezia franceză va fi şi ajuns la practica şi teoria noului vers, neliniştitul şi foarte iscoditorul G. Panu. La rubrica săptămînală *Cronica Literară* de la *Ziua*, mai întîi fără alt titlu şi apoi sub titlurile *Apărătorii versului*, *Vers şi poezie*, *Viitorul versului* (nr. 1, 13, 18, 22 şi 29, 1896, semnat G.), acest om totdeauna viu şi foarte interesant reia ideile lui Guyau, precum şi metoda de a le expune. Argumentele contra versului sînt, cu unele deosebiri totuşi, cam aceleaşi: „Versul este în întregul lui o formă superficială şi factice; cît despre rimă, nu numai că e artificială, dar, pe lîngă că e monotonă, este şi ridicolă cîteodată. Căci dacă ritmul poate să fie o formă care să deştepte emoţii, rima în schimb este un nonsens. Iar în ceea ce priveşte emoţia produsă de ritm, ea este mai mult la

suprafaţă, amestecată în mare parte cu plăcerea simţului auditiv gîdilat. *Căutarea rimei* face pe poet a-şi modifica gîndirea şi a pierde şirul logic al ideilor. Rima devine o necesitate, care se impune poetului, şi în loc ca acela să îmbrace ideea în rime, rima îi dictează idei, îl face să devină fals şi nesincer, împingîndu-l a simula sentimente pe care nu le simţeşte, dureri pe care nu le suferă, pierzînd astfel respectul gîndirii în sine, care trebuie să fie calitatea oricărui scriitor, fie poet, fie prozator." Mai mult încă : „Versul, cu ritmul şi rima lui, fiind nevoit a căuta metafore, imagini, este o şcoală detestabilă pentru mulţi, căci pierd astfel noţiunea gîndirei juste şi expresiei simple. Versificaţia stoarce creierul poetului, dîndu-i drept ocupaţie procedeuri mecanice... Versul, în forma lui îngustă şi supusă la reguli ca ritm, rimă, nu poate conţine idei sau simţiri mai complexe. Fondul nostru cultural modern este prea vast, analiza este prea complicată, disecarea simţurilor prea variată pentru ca toate acestea să se poată adapta la forma îngustă şi mecaniceşte hotărîtă de mai înainte a versului..." Prin urmare, „versul nu poate să aibă un viitor ilimitat..., cu timpul va fi părăsit de poeţii serioşi şi lăsat numai ca o simplă jucărie în mîna copiilor". Dispărînd versul antic, „este de prevăzut că şi versul modern... va avea aceeaşi soartă. De altă parte, dacă îmbrăţişăm întreaga mişcare poetică din timpurile vechi şi o comparăm cu cea de astăzi, vedem că versificaţia a pierdut cea mai mare parte din terenul ce odată îl avea. Proza a invadat şi invadează tot mai multe domenii, care înainte erau numai ale poeziei" ; poezia epică a devenit astfel roman, iar teatrul („eşecul cel mare") este „aproape complet ocupat de proză". După modelul francez, urmează însă de asemenea argumentele pentru vers : „Versul nu e aşa de artificial... El îşi are originea în însăşi natura omului. Emoţia sufletească produce în mod natural limba ritmată a versului... Rima serveşte a deosebi un vers de altul, prin ea se dă o unitate proprie versului... Dar rima are o misiune prin ea însăşi. Prin rimă ni se serveşte de două ori aceeaşi consonanţă, acelaşi acord armonios. Ascultîndu-l, urechea simte plăcerea unei adevărate mu-

zici... Versul nu este decît gîndirea în măsură şi sunete devenite cîntătoare sub influenţa emoţiei...“ E adevărat că nu cuprinde toate domeniile, dar, „pentru lucrul la care el tinde, versul e un perfect instrument“. Cît despre retragerea din atîtea genuri, se afirmă : „Versificarea se întinsese şi în domeniul care nu mai era al ei. Era o invazie nedreaptă... ; retragerea din deosebite domenii nu este o învingere, un semn de decadenţă, ci o retragere din domenii pe care versul le cuprinsese fără motiv artistic. Cînd este vorba de domeniul propriu al *poeziei*, aici versul este neînvins şi inexpugnabil.“ În sfîrşit, G. Panu, urmînd întocmai metoda lui Guyau, pune concluzii : „Toată sau mai toată neînţelegerea în această chestie este că cei mai mulţi confundă *poezia* cu *versificaţia* sau cel puţin nu-şi închipuie *poezie* decît sub forma ritmică şi sunătoare a versului... Poezia nu are nevoie de un calup special, de cuvinte măsurate şi ritmate la capăt... ; este o copilărie a susţine că, de vreme ce poezia este eternă, apoi şi *versul* este etern... ; cînd te gîndeşti cîte forme sociale, economice, literare, gîndirea omului a îmbrăcat, forme care astăzi dorm somnul vecinic în arhivele societăţii umane, atunci trebuie a se recunoaşte că ar fi o mare îndrăzneală de a susţine că versul va exista cît şi poezia. Mai întîi pentru aceasta ar trebui să mi se dovedească că versul este inseparabil de poezie şi că aceasta nu se poate concepe decît sub forma cadenţată şi ritmată a versului... Există o teorie după care arta este o *simplă jucărie* a facultăţilor noastre. Aplicată la versuri, ea cuprinde o mare doză de adevăr...“ În definitiv, autorii şi cititorii de versuri formează „o lume *artificială* şi *convenţională*“, iar „versul rămîne a îmbrăca sub forma lui numai mici sentimente gentile şi trecătoare, oarecare glume şi răutăţi ale spiritului, descripţii şi zugrăveli a naturii monotone şi alte forme graţioase şi serioase ale simţirii variate a omului“. Şi, în orice caz, „poezia este pe cale a se îndruma astăzi sub alte veşminte literare decît acelea a vechei versificaţii“. Este evident că G. Panu citise cu atenţie controversa susţinută de Guyau mai întîi în *Revue Philoso-*

phique... Dar, oricum, chestiunea eliberării versului se propunea teoretic prin el şi poeziei noastre, după cum anterior şi numai incidental mai fusese propusă de Mille.

2. Totuşi Al. A. Macedonski nu avusese nevoie de disocierea lui Grandea şi nu va aştepta nici micul prohod al versificaţiei clasice din partea lui Mille sau, cu atît mai puţin, dezbaterea în contradictor a lui Panu ca să iniţieze practic versul liber. Ca adept al „nemuritorului Heliade", la care se va referi în mai toate polemicile lui literare şi a cărui ortografie şi-o va însuşi pînă la sfîrşitul vieţii, impunînd-o de asemenea colaboratorilor săi, el cunoscuse îndeajuns experienţele prozodice ale maestrului. În adevăr, ştim că Heliade încercase cu oarecare stăruinţă să transplanteze la noi forma metrică italiană, numită „endecasilabo sciolto" ; vorbise despre „ditirambul" dispreţuitor de măsură, deşi cam aproximativ, deoarece îl confunda cu onomatopeea în general, destul de clar totuşi ca să dea ideea versului eterometric ; şi scrisese, fără să ţină seama de silabismul aritmetic şi de rimă, acele versuri simili-libere din *Fingal*. Le retranscriem, pentru nevoia momentului :

Am bravat tempestele
Tempestele lui Gormal bravat-am,
Şi-afundătura valurilor.
Am înfruntat vijăliele,
Spiritele uraganelor,
Geniul fulgerelor
Şi să fug d-un belator ? —
Nu, vie Fingal, Fingal însuşi vie.
Hei ! colo ! în sus fiii Loclinului,
La luptă bravii mei belatori.
Muri de oţel staţi în pregiuru-mi,
Cingătoare de oţel giur în pregiur
Piepturile voastre,
Staţi neclintiţi în pregiurul ducelui vostru,
Ca stîncile noastre cînd bravă tempeste
Şi manta lor de selbe
Opun la furia vînturilor.

După definiţia ditirambului dată de Heliade şi după exemplul endecasilabilor lui nerimaţi, Macedonski va practica insistent „armonia imitativă" *(Înmormîntarea şi toate sunetele clopotului, Lupta şi toate sunetele ei* etc.), plăcîndu-i să descopere procedeul la înaintaşi ca Văcărescu *(Ielele)*, Bolintineanu *(Mihnea şi baba)* şi Depărăţeanu *(Demoliţiuni)*. El va merge cu plăcerea de onomatopee pînă la sacrificarea scrupulului silabic. Astfel, în *Arta versurilor (Literatorul,* nr. 4, 1881), va scrie: „Excepţiuni... se pot aduce acele ce sînt privitoare la egalitatea numărului de silabe dintre versurile împărechiate împreună. Sînt în adevăr cazuri, mai ales în limba noastră, cînd, spre exemplu, în folosul armoniei imitative, geniul poetului poate să calce peste armonia monotonă ce ar rezulta din întrebuinţarea monotonă a unor versuri cu acelaşi număr de silabe... [1].

Chiar pe cîte un colaborator îl va îndemna, cu note redacţionale, să depăşească în toată voia, pentru un efect onomatopeic, măsura regulată. Dar, combinînd mai cu seamă onomatopeia heliadistă cu sunetul, bine amintit, al versurilor citate din *Fingal*, Macedonski publică *Hinov (Literatorul,* nr. 5, 1880) :

Sfărîmături de urne, — oriunde, —
lespezi de marmoră mari,
pietri funerari
sub care zac atîţia legionari,
iată Hinovul ; în el s-ascunde
potopul de secoli trecuţi.
Călcînd această ţărînă mută,
văd ce nu vedeţi voi :
Umbrele acelor eroi
ai căror urmaşi sîntem noi ; —
Şi stînd în valea tăcută,
de ritm sau de cadenţă
sau de orice reguli îmi rîd :
Ritmul meu e zgomotul
ce-l fac cu zalele lor.

[1] Vezi Alexandru Macedonski, *Opere*, vol. IV, *Articole literare şi filozofice*, ediţie critică T. Vianu, 1946.

Iată-i. — D'oţel le e coiful ; — lat
era Romanul în spate ; — ondulat
avea părul ; — puternic braţul.
Roma veche întreagă
trece pe dinaintea mea :
Salutare eternă stea —
Salutare regină a lumii
pe-aceste ţărmuri pribeagă...
Tăceţi o ! versuri deşerte,
Tăceţi o ! coarde inerte.
Poete, — şi tu, — la pămînt...
Pămîntul acesta e sfînt.

Faţă de modelul lui Heliade, versurile lui Macedonski îşi adaugă o conştiinţă limpede despre eliberarea versului („de ritm sau de cadenţă / sau de orice reguli îmi rîd") şi renunţă la literele capitale de la început. Ştim că unii dintre primii poeţi simbolişti, între care mai cu seamă vociferantul Della Rocca de Vergalo, aveau să propună desfacerea de obiceiul literei mari de la începutul versurilor. Dar despre cunoştinţa ce ar fi avut Macedonski de inovaţia acestora nu avem dovezi. E posibil să fie o coincidenţă. În orice caz, poezia modernă din toate ţările va renunţa de-a binelea, în secolul următor, la majusculele iniţiale. Mai însemnată este însă conştiinţa că poetul scrie poezia fără „ritm", fără „cadenţă" şi cu dispreţ de „orice reguli". Şi cum această conştiinţă, în unire cu practica ritmurilor variate expresiv şi a măsurilor eterometrice, certifică versificaţia nouă, urmează că şirurile *Hinovului* inaugurează la noi reforma care se înfăptuia concomitent, deşi în mai puţine puncte şi cam neluată în seamă, prin Vergalo la Paris, unde numai în 1886 se va realiza deplin. Sînt, aşadar, primele versuri libere româneşti, ele putînd să aspire chiar la un loc de evidenţă în cronologia europeană. Sînt însă şi singurele versuri libere ale lui Macedonski. Pentru motive ce se înţeleg dacă ne gîndim la natura bogată, dar şi formală, a talentului său (de unde i se trage „parnasianismul"), precum şi la adversitatea de generaţie cu Eminescu — atît de atacat în epocă pentru forma defectuoasă (ceea ce ar fi putut face pe Macedonski să-şi atragă epoca prin impe-

cabilitatea formei) —, inițiatorul libertăților prozodice de la noi nu va stărui în inițiativa lui. Dimpotrivă. El va cultiva versul tradițional în toate felurile pînă la perfecțiunea uneori sterilă și amatoristă, după cum, teoretic, va întreprinde studiul *Arta versurilor* (*Literatorul*, nr. 3, 6, 12, an. 1880 ; 3, 4, an. 1881 ; 7, an. 1882) despre „eliziune", despre „rimele în *i*, în *a* și în *u*", despre „ciocnirea vocalelor și consoanelor", despre „hiat", „monosilabe", „impietare" *(l'enjambement)*, „cezură", „rimă" și multe alte banvillisme care îl vor opri de la amplificarea noutății. Și chiar mai mult decît aceasta ; cu timpul, cînd tinerii nu vor prea mai sta în preajma lui și cînd noul vers îi va fi ispitit mai frecvent, Macedonski va și ataca. Sub titlul *Decadentismul* (*Carmen*, nr. 2, 1902), el va condamna inovația ca degenerare a simbolismului legitim : „Wagnerismul, ce nu este decît un romantism muzical față cu epoca clasică a muzicii, a avut totuși un efect dezastruos asupra spiritului literar, prin faptul că, nevrozînd auzul prin muzicalizare, s-a străpuns imperios într-un domeniu ce nu era al său, și cum neofiți literari, prin faptul că nu erau muzicanți, erau dispuși să exagereze — sub cuvînt că fac în versuri muzică wagneriană, au rupt cu orice reguli estetice, au introdus asimetria în locul simetriei și în locul rimei depline asonanța sau rima falsă. Alții au mers mai departe : s-au lepădat cu desăvîrșire de ritm și au schimbat versul în monstruozitate, ce nu e nici proză, nici vers, un fel de amfibie intelectuală ce-și închipuiește că are glas de sirenă, cînd nu-l are decît pe cel al delfinului." Decadentismul „e pustietate de idei și de simțiri" și deci „nu ține seamă de principiile fundamentale ale naturei omenești..., ce pot să fie rezumate într-unul singur : simetria". Mai cu seamă după ce o revistă din Iași *(Epigonii*, nr. 2, 1903) va fi reactualizat dezbaterea teoretică prin reproducerea foiletonului lui G. Panu din *Ziua*, parnasianul depășit nu va mai pierde nici un prilej de atac. Dar impunerea noului vers îl va sili într-un tîrziu, după primul război mondial, să-i recunoască legitimitatea (chiar dacă îl va recunoaște numai sub forma „simfonică") și să-i facă teoria. Continuînd

să creadă că versul liber, căruia îi zice tot „decadent", este o aberaţie (e „ignoranţă şi neîndemînare", „dorinţă de a se singulariza" şi plăcere de „acrobaţie"), deosebeşte la fidelul D. Karnabatt *Versul simfonic* (*Literatorul*, nr. 1, 1918) : forma admisă de el sub această denumire „trebuie mai întîi să nu fie ceva voit şi să facă corp cu ondulările simţurilor şi cugetărilor exprimate, cu urcările şi coborîrile lor. Rupînd cu monotonia calapodului, el trebuie să fie o formă de o clasicitate rară şi care să îmbrace fondul, să i se adapteze cu supleţea unei mănuşi ce urmează oricare cută a mîinii şi a degetelor (amintire a ideii lui Verhaeren, v. *supra* p. 80). S-ar putea zice că, pînă la un punct, *versul simfonic* s-ar cuveni să fie, el singur, forma cu care va trebui să se învesmînteze poezia viitorului. Dar încă o dată, adevăratul *vers simfonic* nu trebuie confundat cu imbecilităţile celor inculţi sau cărora le lipseşte şi cultura şi auzul muzical, cît şi cu cercările de versificaţiune mai totdeauna greşite ale începătorilor." Cu acelaşi prilej, el îşi va aminti însă de inovaţia proprie din *Hinov* : „*Versul simfonic*..., iată ceva cu totul nou pentru cititori, deşi, de fapt, temeiul lui a fost pus încă din 1880, în poezia mea *Hinov* (urmează citat, *n.r.*). Dar eu — pentru a fi drept — deşi am întrevăzut noua cale pe care a deschis-o azi Karnabatt, n-am stăruit să umblu pe ea. Firea mea ori auzul meu mă robeau prea mult versului clasic şi mărturisesc că nici astăzi nu primesc proteismul sau nestabilităţile ritmice..." Fermitatea principiului va mai cunoaşte totuşi o uşoară acomodare. Plăcerea de a se şti inovator, chiar într-o formă pe care principial o respinge, îl va face, cînd noua versificaţie se va fi răspîndit şi impus definitiv, să-şi revizuiască singurele sale versuri libere în sensul unei tehnici mai precursoare. Astfel, varianta definitivă din manuscrisele poetului capătă, în partea a doua, forma următoare :

Îi văd... s-arată : sculatu-s-au toţi
de sub pietre...
Trec —
Trec sute ; iată-i ; de-oţel le e coiful,
lat era Romanul în spate — ondulat

avea părul, puternic braţul.
Roma vechie întreagă
se-nşiră pe dinaintea mea :
Consuli,
proconsuli,
matroane,
copile,
liberţi —
Roma vechie întreagă :
pontifeci apoi
şi vestale,
flamini,
saturnale, —
Salutare eternă stea
pe-aceste ţărmuri pribeagă !
Tăceţi o ! versuri deşerte...
Şi tu la pămînt, poete ; —
trec Caesarii,
sărută pămîntul acesta :
e sfînt [1].

Deşi, prin urmare, iniţiator practic, Macedonski, rămînînd să cultive izometria clasică, este pînă la sfîrşit un adversar şi practic şi teoretic al reformei. Drumul cel nou se va încerca să se continue şi să se lărgească prin alţii.

În timp ce *Literatorul* devine organ de versificaţie „instrumentalistă", în felul lui René Ghil, *Evenimentul literar* (nr. 2 şi urm., 1893) primeşte să publice versurile abrupte din *Ţăranii* lui N. Beldiceanu :

Boieri !
Nu uitaţi,
Ieri
Cît de săraci eraţi...
Boieri ! norodul nu-l huliţi.
Doar ştiţi
Pe munca lui vă hrăniţi...
. . . . . .

[1] Alexandru Macedonski, *Opere*, vol. I, *Poezii*, ediţie critică, T. Vianu, 1939.

Stăpîni !
Ce nestăpîniţi ziua de mîni...
Ca pe nişte mingi
Cînd ne jucaţi,
Că n-avem opinci
Uitaţi... [1]

Şi poetul social îşi va continua, pe alte teme mai domoale, „poliritmia" (*Dincolo de moarte, Gînduri călătoare, La Preuteşti, Bateri de vînt* etc.). Aici se vorbeşte la noi întîia dată despre versuri „polifonice". La apariţia lor în volumul *Poezii* (1914), recenzentul C. Sp. Hasnaş va crede greşit, fiind aşezate la sfîrşitul volumului, că „sunt şi în dată, probabil, cele din urmă scrieri ale poetului" (*Flacăra*, nr. 30, 1914). Ciclul era vechi de 20 de ani şi fusese compus înaintea măsurilor regulate din volumul apărut cu întîrziere.

După Beldiceanu, un iniţiator neaşteptat este cunoscătorul de poezie veche D. C. Ollănescu. El publică idila *Reînviere* (*Literatură şi Artă Română*, nr. 1, 1896), care cuprinde versuri de felul acestora :

Copiii rumeni şi sglobii cu capetele goale,
În drum, prin pulbere-alergînd,
Se joacă.
Iar mieii sburdă prin ocoale
Şi barza prooroacă,
Pe-un vîrf de casă,
Din aripi fîlfîind, se lasă...

Tehnica nu diferă în *Amori* (*ibid.*, nr. 7, 1896) şi în altele. Formal, poeziile lui Ollănescu sînt imitaţii franceze. De altfel, după cum se vede din datarea unora, poetul se şi afla, chiar în anii apariţiei versului liber, la Paris.

Semnalabili, în practica începătoare a versului reformat, sînt de asemenea Lotus, cu *Noapte* (*Revista literară*, nr. 1, 1896), şi Ludovic Dauş, cu *Moarta* (*ibid.*, nr. 22, 1897). Dar nici Macedonski, cu toată cunoscuta

[1] Peste douăzeci de ani şi mai bine, ritmurile de revoltă ale lui Beldiceanu vor fi reluate de Aron Cotruş (*Sărbătoarea Morţii*, 1915 şi *România*, 1928).

sa adversitate, nu va refuza să primească, la *Literatorul* reapărut, pe reformiştii versului. El acceptă mai întîi pe azi din ce în ce mai necunoscutul Alexandru Petroff, care, în *Vesperală* (*Literatorul*, nr. 2, 1899), ştiuse să combine instrumentalismul, plăcut maestrului, cu versul de tip nou :

Fiori uşori şi rozi, danţaţi
În roz de lună...
Theorba sună... —
Voi rozi fiori uşori...
Ah ! rozi fiori.
Safire vii şi verzi sclipiri
Ţipînd galant pe dalba baltă...
În flăcări mari apusul saltă,
Lachmi...
— La, mi, mi, la
Knumi... dar nu ; — e Phtah
Din turn,
Preschimbă zarea-n moarte sumbră
Şi Hapi, greu trecînd în sbor... —
— Sol !

Încercările, în definitiv cam neserioase, ale lui Petroff urmează cu *Helina*, cu *Danţ vedic*, cu *Ora morţii* (*ibid.*, nr. 3, 4, 6, 1899) şi altele. Dar apare şi Ştefan Petică, în acelaşi an, cu *Necunoscuta* (*ibid.*, nr. 6, 1899) :

Eram un peregrin perdut
În pulberea viselor mele spulberate
Şi am trecut
Ca peste nişte foi uscate
Pe dinainte-ţi, palidă madonă,
Şi palidă şi tristă şi tînără madonă.

Iar o Natalia Didacki, avînd să exprime ritmic mersul sacadat al trenului şi surpriza meteorologică în peisaj rupestru, se alătură *(La cîmp)* lui Ştefan Petică. Tinerii versificatori lucrează sub influenţa franceză. Mai greu de găsit este modelul lui Beldiceanu din *Ţăranii*. Şi cu excepţia lui Macedonski, care, orientat de instinct la noutate, intuise noile posibilităţi ritmice în Heliade,

Scanned with OKEN Scanner

ceilalţi se dedau, evident, la simple imitări după ceea ce se făcea în Franţa sau chiar după ceea ce se auzea că s-ar fi făcut ori s-ar fi făcînd acolo. Şi din acest punct de vedere lucrurile nu-i puteau displăcea lui Macedonski.

S-ar zice însă că nu lipsesc nici semnele influenţei germane. Şi în adevăr, în ultimii zece ani ai secolului, St. O. Iosif traduce din Goethe, Schiller şi Heine [1], fapt care va îndruma versificaţia poetului nostru, polimetrică din fire, către libertăţi din ce în ce mai apreciabile. Dar versul liber practicat de Iosif ca rezultat al contactului cu poezia germană prin traduceri ne-ar scoate din secol, ducîndu-ne în deceniul următor, iar apoi ne-ar obliga şi la considerarea traducerilor mai vechi, cum este *Mănuşa* lui Schiller de Eminescu, din 1881. Sîntem constrînşi de cronologie, aşadar, să notăm numai cazul curios al unui poet macedonskian venit în atingere, întîmplător, cu versificaţia liberă a lui Heine. E vorba de Cincinat Pavelescu, care semnează acest *Lied* (*Pagini literare*, nr. 27, 1899) :

Aş vrea să scriu
Ca Enrik Heine
Un lied
În care pentru veci să-nchid
Ca-ntr-un sicriu
A mele taine
Cum a făcut poetul Enrik Heine.

Să nu fie cuvinte-n el
Şi nici versificări savante...
Doar lacrime ce s-au schimbat
În diamante.

Cum Heine n-a întrebuinţat însă versul propriu-zis liber în lieduri, ci în ciclul *Nordsee*, am putea fi siguri că tînărul macedonskian îşi cunoştea modelul destul de aproximativ. De altfel este cu totul evident că răsucirea măsurilor se face la el mai curînd după versificaţia neregulată a vechilor madrigale franceze decît după tehnica

[1] Cf. St. O. Iosif, *Poezii*, ediţia definitivă îngrijită de Şerban Cioculescu, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

poetului german. În orice caz, aceasta e ultima inițiativă practică, pînă în 1900, de a transforma versul nostru tradițional. Privită la un loc cu celelalte, ea se înscrie într-o voință de inovație formală a cîtorva tineri, pe care Macedonski, deși nu îi aprobă, îi patronează. Doar el însuși va scrie, curînd după aceea, în *Evoluțiunea limbii române (Forța Morală*, nr. 3, 1901) : „... credințele grupării de la *Literatorul* se întemeiază mai ales pe principiile că o limbă și o literatură nu se pot momifica în trecut..., că o gravitațiune neîncetată către *nou* se impune, că deci o literatură trebuie să *inoveze* dacă vrea să trăiască și să fie puternică..."

3. Dintre toți însă numai Macedonski se vede a fi ajuns, deși fără alte urmări decît *Hinov*, la definiția întreagă a versului liber. Încît, dacă pe ceilalți i-am putea trece pe toți cu vederea fără pierdere, pe el rămîne să-l ținem ca adevăratul inițiator al versului liber românesc. Evident, chestiunea fecundității sau a sterilității exemplului său nu este de desconsiderat. Însemnătatea inițiativei ar fi fost, desigur, mai mare dacă ea s-ar fi dovedit plină de consecințe. Cum a rămas ca și necunoscută pînă ce imitația franceză din secolul următor a creat noua deprindere, s-a și putut spune că nici n-a existat. Astfel, Ovid Densusianu, referindu-se la un articol provizor asupra chestiunii [1], va crede, în *Evoluția estetică a limbii române, epoca contemporană* (curs universitar, 1937—1938), că simpla mențiune de ordin istorico-literar e prea mult pentru Macedonski. El va aminti de „inovația versului liber venită la noi după 1900", ceea ce, după cum s-a văzut, este o eroare. Și va preciza : „S-a căutat să se arate că au scris și alții cîțiva versuri libere înainte de mișcarea de la *Viața Nouă*. Într-un articol apărut anul trecut..., d. Vladimir Streinu arată că, pe la 1880, s-au publicat versuri libere la noi, însă încercarea a rămas izolată. Dacă s-ar face o cercetare mai departe, s-ar putea vedea că versuri libere s-au scris și mai înainte, le găsim de exemplu la Hasdeu, dar nici dînsul, nici alții

[1] Cf. Vladimir Streinu, *Versul liber românesc* (*Revista Fundațiilor...*, nr. 3, 1937). Vezi *Appendix* 2, p. 313).

Scanned with OKEN Scanner

nu le-au afirmat ca o inovaţie. Urmînd exemplul Franţei, prin mişcarea simbolistă, la *Viaţa Nouă* am căutat să se recunoască versului liber valoarea lui". E de observat mai întîi că Densusianu nu voia nici numele să i-l pronunţe, lui Macedonski. Dar istoria literară reţine numai datele şi uită personalismele. Astfel că, dacă „încercarea (lui Macedonski) a rămas izolată", fapt netrecut cu vederea în articolul amintit, nu însemnează că nici n-a existat ; că Hasdeu a scris versuri libere înaintea lui este o afirmaţie posibilă numai prin lărgirea şi chiar falsificarea definiţiei versului liber, versificaţia neregulată fiind altceva decît versificaţia liberă : că „nici dînsul, nici alţii nu le-au afirmat ca o inovaţie" e adevărat întrucît priveşte pe Hasdeu, dar nu e adevărat cît despre „alţii", adică despre inomabilul Macedonski, la care conştiinţa *noutăţii* se exprimase în *Hinov* prin versurile : „de ritm sau de cadenţă / sau de orice reguli îmi rîd / Ritmul meu e sgomotul / ce-l fac cu zalele lor" ; în sfîrşit, că s-a căutat prin *Viaţa Nouă* „să se recunoască versului liber valoarea lui", care a şi izbutit să se impună poeziei române, este ceea ce se afirma limpede în articolul din 1937 şi ceea ce, mai pe larg, se va vedea de îndată. Căci dacă iniţiativa, oricît de nefecundă, aparţine istoriceşte lui Macedonski, opera de susţinere teoretică şi practică, de propagare neobosită ca instrument al poeziei noi va fi în adevăr săvîrşită de Ovid Densusianu şi revista sa.

Scanned with OKEN Scanner

MONITORUL NOII VERSIFICAŢII

1. Ovid Densusianu (Ervin) : formulări teoretice şi contribuţia practică. 2. Alţi poeţi de la *Viaţa Nouă*. 3. Regrupări versliriste : afiliate ; afiliate şi adverse ; numai adverse.

1. Întîiul deceniu al secolului nou aduce o limpezire a direcţiilor literare. Către sfîrşitul secolului abia încheiat fusese posibil ca la *Revista Literară* a lui Th. M. Stoenescu, reapariţie disimulată a *Literatorului* în 1885, să se întrunească scriitori ca Vlahuţă, Delavrancea, Petre Ispirescu, Ion A. Bassarabescu, dar şi Macedonski, Traian Demetrescu, Iuliu C. Săvescu, Bonifaciu Florescu, Mircea Demetriad şi alţii, care se vor orienta cu timpul diferit ; fusese de asemenea cu putinţă ca la *Viaţa Nouă*, din 1898, a lui C. Cantilli, să se alăture M. Sadoveanu, I. M. Nirvan (Minulescu), Gr. Pişculescu (Gala Galaction), G. Bacovia, fraţii Cantilli, Ion Th. Arghezi etc. ... Cu zece ani mai tîrziu însă, lucrurile acestea nu se mai puteau repeta. Scriitorii mai în vîrstă îşi vor fi precizat orientările, iar cei tineri vor vedea mai clar în cariera lor ulterioară, încît cu toţii se vor grupa după afinităţi mai bine stabilite. De aceea, între 1900 şi 1910, distingem o direcţie tradiţionalistă social-naţională, pe care stau revistele *Semănătorul*, *Floarea Darurilor*, *Viaţa Românească*, *Ramuri*, *Luceafărul*, iar alta înnoitoare, estetică şi cosmo-

Scanned with OKEN Scanner

politică, cu *Linia Dreaptă*, *Viaţa Nouă* (dir. Ovid Densusianu), *Pleiada*, *Revista Celorlalţi*, *Viaţa Socială*, între aceste două direcţii aflîndu-se de asemeni, fără să se confunde cu vreuna, *Convorbiri Critice*. Individual, scriitorii mai schimbă revistele, dar ceea ce nu se schimbă sînt grupările şi orientarea. Între periodicele literaturii celei noi, mai vie, mai expresivă şi mai de durată este revista lui Ovid Densusianu. Se atacă în ea, de multe ori nu fără dreptate în principiu, dar de atîtea ori şi fără nici o dreptate, ci numai din temperament acrimonios, mai toată literatura contemporană. Sămănătorismului şi poporanismului, care susţin principiul „ţărănismului" literar, li se opune creaţia „urbană" şi „intelectualizarea" sentimentelor ; junimismului, pretinzînd a fi introdus spiritul critic în cultura noastră, i se obiectează că a reluat atitudinea criticistă de la Alecsandri şi Odobescu (afirmaţie importantă pentru adversarii de la *Viaţa Românească*, adversari în acelaşi timp şi ai lui Maiorescu) ; se respinge literatura transilvănenilor şi îndeosebi, cu vehemenţă nejustificată, poezia lui Goga, „ecouri în versuri ale nenumăratelor discursuri politice" şi piesă a „vicleimului patriotic" ; se cere scriitorilor literatura „mai subtilă, a clasei culte", după modelele simbolismului francez, propunîndu-li-se înfrăţirea artelor, studii despre poeţii, pictorii, sculptorii sau muzicienii europeni, precum şi, în traducere, pagini numeroase din esteticienii străini mai cu faimă ; se face mai cu seamă francofilie literară (de sector simbolist), culturală şi chiar politică în felul lui Macedonski, adică politica latinităţii împotriva germanismului. Aceasta e ambianţa de idei în care Ovid Densusianu face un mare loc versului liber, propagîndu-l la noi cu atîta stăruinţă teoretică şi practică, încît e drept ca revistei sale să-i zicem monitorul noii versificaţii. Îl duce la el preferinţa, manifestată din plin deocamdată, pentru o poezie nouă în sensul distincţiei, cam exsanguă, urbană şi academică. În prezentarea ce-i face (*Viaţa Nouă*, nr. 15—16, 18 şi 20, 1906), el vorbeşte întîia oară la noi, cu însăşi expresia, de „versuri libere", după cum întîia oară, despre „versul polifonic", se vorbise în *Evenimentul Literar* cu ocazia ritmurilor lui

Scanned with OKEN Scanner

N. Beldiceanu. Cînd împrejurarea îl aduce să facă teoria noului vers, propagandist foarte hotărît în general, Densusianu se arată mai puţin ferm în concepţia propriu-zisă a verslibrismului. *Contrazicerile şi lămuririle estetice* (*Viaţa Nouă*, nr. 26, 1907), punînd, după Gustave Kahn, muzica wagneriană la originea reformei metrice, admit şi în versuri „acordurile sgomotoase" sau „notele... cu glas de furtună", dar resping pe Kahn şi pe René Ghil, pentru că ar fi făcînd „o înşirare incoerentă de vorbe, fără nici un ritm, ca o proză despărţită în rînduri". Versul liber e recomandat ca trebuind să exprime, bineînţeles, ritmul gîndirii, ritmul sufletesc, adică valori strict individuale, dar trebuind totuşi „să aibe ritmul lui", ca şi cum noul vers ar fi fost tot vechea formă supraindividuală a versului clasic. Altfel, chiar dacă Henri de Régnier însuşi nu-l mai preferă, versul nou „va trăi mai mult decît îşi închipuiesc cei care voiesc să-l îngroape de acum". Altădată, sub titlul *Versul liber şi dezvoltarea estetică a limbii literare* (*Viaţa Nouă*, nr. 13, 1908), Densusianu răspunde celor ce socotesc inovaţia „un capriciu sau un mijloc de a evita greutăţile versului obişnuit". Între aceştia, de la noi se afla şi Macedonski. Reforma consta, aşadar, din desconsiderarea rimei obligate şi a numărului de silabe, egal, care sînt înlăturate, dar înlocuite de o valoare mai adevărată, de „principiul armoniei intime, al muzicalităţii strînse...", încît „ritmul variat sau capricios la prima vedere este de o unitate, de o condensare, pe care numai cineva cu prejudiţii *(sic)* de şcoală veche nu poate să le recunoască". Pentru el, versul liber însemnează în primul rînd „emanciparea de tirania rimei" şi de măsura silabică. Dar, în acest caz, *blank-verse*-ul, endecasilabul *sciolto*, *barbaro*-ul carduccian şi, în general, versul alb, în privinţa emancipării de rimă, iar *doggerel*-ul sau *knittelvers*-ul, în privinţa emancipării de măsură, sînt tot versuri libere? Şi cum se acordă ideile din fraza de mai sus, „ritmul variat" (care, după cum se ştie, traduce „ritmul sufletesc"), cu „principiul armoniei interne" şi cu „unitatea" ascunsă? Ritmul se schimbă tocmai fiindcă exprimă alt principiu decît cel clasic al „armoniei interne" şi al „unităţii".

Scanned with OKEN Scanner

Exprimării dizarmoniei interioare, a ruperii echilibrului, a instabilităţii şi, uneori, a pulverizării sufletului modern, ceea ce constituie însuşi principiul noii forme, i se poate refuza denumirea de vers liber ? Fără să-şi pună vreo întrebare de acest fel, partizanul înnoirii poeziei noastre prin simbolism se grăbeşte la certitudini absolute : „Nu mai încape îndoială că versificaţia simbolistă este un progres faţă de cea de mai înainte“, ceea ce nu se poate nega, dar se putea sprijini cu o argumentaţie mai articulată şi mai proprie. Numai însă că şi fraza finală e aceasta : „În locul strălucirii false, a unei armonii superficiale, cu care ne deprinsese romantismul şi de care nu ne-am desfăcut deplin, simbolismul ne dă şi în partea expresivă, ca şi în cea sufletească, o armonie adevărată, temeinică şi de o bogăţie care nu înşeală“. Generalităţi neconcludente şi chiar inexactităţi. Trecînd peste faptul că asemănările sînt mai numeroase şi mai semnificative decît deosebirile dintre romantism şi simbolism şi că istoria literară stabilise de pe atunci raporturile juste, după care simbolismul era devenirea, o altă ipostază, a romantismului, Densusianu trecea de asemenea, în focul său propagandistic, peste liberarea versului începută de romantici. Sensul teoretizărilor sale este astfel cîteodată şi vag şi neadevărat, totdeauna însă înverşunat, dacă nu cumva singurul lor sens vine de la ceea ce s-ar putea numi politica simbolismului şi a versului liber. Propagandistul acoperă mai totdeauna pe teoretician. Cu preocuparea de a fi promotorul literaturii noi şi de a trece ca atare, el scrie studii despre mai toţi verslibriştii francezi, chiar italieni, ca Domenico Gnoli, sau sud-americani, ca José Santos Chocano ; se bucură de traducerile care se fac în revistele tradiţionaliste din poeţii simbolişti (Baudelaire — *Convorbiri Literare*, Verlaine — *Luceafărul*, Maeterlinck — *Semănătorul*, Régnier — *Floarea Darurilor* etc. ...) şi i se înţelege izbucnirea cînd constată că noua versificaţie pătrunsese, în 1908, la *Viaţa Românească* : „— Unde sunteţi voi celebrităţi de altă dată, voi Ciobani şi Ciobance, Cunţani şi Cunţance, pe care vă slăveau atîtea glasuri ?“ Acţiunea *Vieţii Noi*, credea el în parte pe drept cuvînt, a creat

Scanned with OKEN Scanner

la noi desuetudinea poeților convențional tradiționaliști. Și, ca să se vorbească mai cu obiectivitate despre efectele înnoitoare, pe toate planurile, ale acestei acțiuni, va trece mîna unui discipol nu atît literar, cît universitar [1]. Pompiliu Păltînea va trebui astfel să arate ce a însemnat „curentul de la *Viața Nouă*" în versificația română. Teoretic, el nu va afirma mai mult decît că a fost posibil și la noi să se identifice „versul cu ritmul personal, impunînd... fiecărui poet datoria de a-și crea... forma sa metrică proprie". Ceea ce este esențial. Mai pe larg va vorbi însă de „introducerea versului liber" prin Ervin. Sînt trei capitole în versificația noastră : Eminescu — versul clasic, Coșbuc — variația ritmică și Ervin — versul liber. Convingerii sau numai dorinței de inițiator i se adaugă, prin Pompiliu Păltînea, convingerea sau numai recunoașterea excelenței noului vers. Vom vedea.

Fapt este că Ovid Densusianu are, pe lîngă acțiunea de susținere teoretică, o întinsă contribuție practică. El debutează ca poet cu poemul în proză *Drumuri de lumină (Viața Nouă*, nr. 5, 1905) ; proză lirică, încreștită de un ritm abia perceptibil. Ispita versului se simte sau se presimte. Și ea operează din plin, pentru că, la scurt timp, apar ritmurile din *Per aspera (ibid.*, nr. 7, 1905) și *În cale crinii (ibid.*, nr. 19, 1905), ritmuri bine încheiate, ce nu par totuși să fi ieșit din încreștiturile prozei lirice, ci din evidente plăceri prozodice, pe care dispunerea tipografică liberă nu le poate acoperi.

Zei, primiți-mă în umbra slavei voastre,
Pribegia
Sufletului meu se-ncheie în lăcașul vostru sfînt
Și cucernic vă aduce tot prinosul,
Bogăția
Gîndurilor ce trecut-au nepătate pe pămînt.

Aceeași libertate tipografică este de asemenea în măsurile regulate ale părții a VI-a din *Lumini de fulger (ibid.*, nr. 27, 1907), poate singurele versuri mai sugestive din Ervin :

[1] Pompiliu Păltînea, *Adevăr și legendă* (*Viața Nouă*, nr. 4, 5, 10, an. 1914 ; nr. 2, 6, 7, 11, 12, an. 1915 ; nr. 1, an. 1916).

Scanned with OKEN Scanner

Marea-i calmă, marea doarme,
Marea parcă a uitat
Cîte suflete-n mormîntu-i
Fără candeli a-ngropat.

O lumină...
Şi din valuri legănînd atîţia morţi
Glas demonic se ridică,
Marea tremură
Şi toţi
Din vîrtejuri se înalţă morţii braţele-ntinzînd
Către cei ce trec pe-acolo
Şi se-nchină suspinînd.

Morţii cîntă :
„Pe cărarea
Ce v-aduce, ca şi voi,
Am trecut odinioară,
O ! veniţi acum la noi,
Să dormiţi în cripta noastră
Şi viaţa s-o uitaţi,
Ni-i urît aicea singuri,
O ! veniţi-ne-mbrăţişaţi.“

Marea fierbe, marea urlă,
Marea fulgere frămîntă
Şi-n adîncul ei tovarăşi
Morţii-aşteaptă —
morţii cîntă.

Tipografiate exact, versurile lui Ervin capătă aspectul :

Marea fierbe, marea urlă, marea fulgere frămîntă,
Şi-n adîncul ei, tovarăşi, morţii-aşteaptă, morţii cîntă.

Este vechiul vers lung românesc, de şaisprezece silabe, folosit de atîţia şi de Eminescu în *Egipetul* :

Marea-n fund clopote are care sună-n orice noapte.

Dar libertăţi mai puţin simulate îi ispitesc versul, care, fără farmecul metric, oricît de acoperit, îşi dezvăluie toată debilitatea. Astfel, în *Better Far Off* :

Scanned with OKEN Scanner

Cu ochii obosiţi de stăruinţă
Îl roagă
Să-şi schimbe gîndul şi să nu mai plece ;
Dar el neînduplecat nu vrea s-asculte —
Cuvintele de rugăciune
Ce sboară de pe buzele îndurerate :
N-ajung la el, se-opresc ca păsări care cad rănite.

Aerul de naraţiune în proză şi încă într-o proză atît de scheletică, departe de a propune o formă nouă de vers, o ucide în intenţie, după cum acelaşi lucru se întîmplă în descripţia progresului tehnic din *Solia depărtărilor* (I. Telegraful şi Telefonul ; II. Trenul ; III. Avionul) :

II

Cu sufletul de foc,
Apocaliptic,
Întunecimea nopţii o despică
În goană de săgeată supunînd pămîntul
Sub roţile uriaşe de oţel ce schimbă
Hotare-ndepărtate în drumuri de o clipă.

Acestea sînt posibilităţile metrice şi experienţele lui Ervin : vers tradiţional descompus tipografic şi proză scheletică, ruptă din articulaţiile ei foarte caracteristice. Menţionăm totuşi intenţia de vers liber. Volumele *Limanuri albe* (1912), *Heroica* (1918) şi *Sub stînca vremii* (1919) cuprind demonstraţia rece a intenţiei de reformă într-o totală absenţă de lirism, iar *Raze peste lespezi* (1924) şi *Salba clipelor* (1921) se adaugă să semnifice, în măsuri mai ordonate sau în simple şi vechi catrene, părăsirea experienţei. Dar din toată această activitate poetică rezultă o atitudine de novator, de profet nerecunoscut al artei noi şi al noului vers, pe care însă îl admitea ca exemplar aproape numai în practica proprie şi cel mult la colaboratorii *Vieţii Noi*. Despre o traducere din Leopardi în *Floarea Darurilor*, scria, fără să tragă nici o încheiere despre sine : „Urechea protestează — nu e nici o muzică în aceste versuri, nu e nici un ritm, ac-

Scanned with OKEN Scanner

centul, care nu trebuie uitat nici în versurile libere, se preumblă de pe o silabă pe alta... Nu, versul liber nu trebuie socotit ca o scăpare pentru acei care nu ştiu să versifice ; între el şi proză numai cei care n-au simţul artistic nu sînt în stare să facă deosebirea." Cu timpul, Densusianu va respinge sumar poema *România* de Aron Cotruş, al cărui vers liber e „lipsit de armonie" ; şi va preciza : „au arta lor şi versurile libere, dar această artă nu şi-a însuşit-o d. Cotruş. A scrie liber nu înseamnă a arunca grămadă versurile, ci a le da un ritm, o armonie, deosebite de ale poeziei tradiţionale, dar înălţîndu-se la ce-ţi dă impresia adevăratei poezii." După el, s-ar zice că libertatea e mai riguroasă ca disciplina. Această atitudine face ca poeţi verslibrişti mai însemnaţi să se abţină de a-i fi colaboratori ; îl face pe el însuşi, cînd nu-i atacă, să se abţină de a-i semnala cu simpatie la revistele conmilitone, unde încep să se regrupeze în jurul lui 1910. Dar observăm în acelaşi timp întoarcerea *Vieţii Noi*, pe la 1920—1921, la versificaţia regulată prin însuşi Ervin şi alţii, precum observăm şi notele polemice de mai înainte cu revistele tinerilor porniţi în acelaşi spirit nou, şi de mai tîrziu, cu *Sburătorul* şi *Gîndirea*, unde „modernismul" se confundă cu „futurismul şi dadaismul" şi „se falsifică iar valorile literare". Monitorul versificaţiei noi era, prin urmare, cu totul depăşit în spirit, ca şi în formele exprimării, prin 1920—1925. Şi, în adevăr, cu anul 1925 revista propagandei versului liber „dispare... pentru că... nu mai are cui să vorbească tot aşa ca altădată". Credinţa lui Densusianu că numai el şi cei cîţiva străvezii colaboratori rămaşi fideli ştiu să facă versuri libere, consecvenţa lui de a le contesta la alţii, chiar dacă aceştia erau aliaţii săi cei mai fireşti, ideea de neînţeles că există un *tip* de vers liber, supraindividual, care urmează să fie adoptat, cum se adoptă orice formă de vers clasic, însemna că exponentul noutăţii nesocotea noutatea în înseşi temeiurile ei, deşi teoretic vorbise deschis despre „ritmul intern", deci personal, care legitima formele ritmice cele mai felurite. Concepţia, deosebit de militantă, i se dovedea sub acest aspect mai mult decît şovăitoare.

Scanned with OKEN Scanner

2. De altă parte, aceeaşi atitudine personalistă a provocat dezinteresul poeţilor noi de acţiunea reformistă ce se ducea la *Viaţa Nouă*. Nici I. Minulescu şi N. Davidescu, prezenţi în primii ani de apariţie, nu vor întîrzia mult. Şi Densusianu se va vedea în curînd ajutat numai de verslibrişti ca Al. Th. Stamatiad (destul de rar şi acesta), Hildebrand Frollo, Eugeniu Speranţă, Al. Gherghel, I. M. Raşcu şi alţii. De pe la 1910, cînd vechii colaboratori încep să se retragă unul cîte unul, un fel de hemoragie a puţinului sînge cu care pornise debilitează fără leac publicaţia. Noul lot de colaboratori tineri pe care îl va mai da Facultatea de Litere din Bucureşti (T. Vianu, Al. Rosetti, B. Munteanu, Dragoş Protopopescu şi alţii) fiind orientat neverslibrist, n-o va mai întrema.

3. Regrupările verslibriste încep să se producă mai întîi sub semnul afilierii la *Viaţa Nouă*. Colaboratorul acesteia, I. M. Raşcu, devine „redactorul responsabil" al revistei de la Iaşi *Versuri* (1911), care apoi îşi schimbă repede titlul în *Versuri şi Proză*. Ca scriitori noi, printre colaboratorii revistei tutelare de la Bucureşti, prezenţi cu toţii, sînt Adrian Maniu, F. Aderca, Hortensia Papadat-Bengescu, Tristan Tzara, Ion Pillat, Cezar Petrescu şi Perpessicius. Din primul an de apariţie, nu lipsesc nici Ovid Densusianu, nici Macedonski, a căror direcţie se continuă. În spirit bucureştean, se traduce din Richard Dehmel, Fr. Wedekind, Marcel Schwob, din Aug. Strindberg, Walt Whitman, Verhaeren ş.a. Revista contribuie la instaurarea versului nou prin G. Bacovia, care semnează provizor, în primele numere, George Andoni, prin I. M. Raşcu, prin Arghezi, care traduce *Dumnezeii* de Whitman, al cărui *Song of Myself* îl traduce Tristan Tzara (semnează Ţara, alteori Zara), prin F. Aderca (ciclu de două poezii cu un prolog, numit în parentez *Pămînt şi om*, sub trei semne în idiş) şi prin Adrian Maniu, cu *Tisană sufletească*. Reproducem începutul acesteia :

O vioară
înfioară

Scanned with OKEN Scanner

Negurile care mi-au împăturit
Inima cu care te-am iubit.
Nici un drum nu este sfîrşit.
Sfîrşit e cîntecul — poveste,
Căci povestea e o clipă
Care ţipă
Care ţipă,-n pripă tu ai fost :
Cea cu părul flori de tei.
Eu te-am întrebat, mă vrei ?
O ! ce prost
Şi ce uşoară vorbă sboară...
La vioară : „De-acum nu te-oi mai vedea"
La vioară
Nota simt că o să doară.

Dar în general, versurile libere, mai frecvente în ultimii ani (1915—1916), sînt destul de rare pentru cît a durat această publicaţie. Ca sucursale simboliste apar în 1912 la Bucureşti *Farul* şi *Simbolul*. La cea dintîi, Gala Galaction publică versuri şi articolul *Poezia Psalmilor* (nr. 3, 1912), interesant poate pentru poeţii formei noi, care luau astfel cunoştinţă de... vechimea inovaţiei. La *Simbolul*, mentalitatea *Viaţa Nouă*, susţinută de colaboratori cunoscuţi, începe să fie subminată de modernismul foarte tinerilor Adrian Maniu şi I. Iovanaki (Viena), ca şi de stilul desenurilor lui Marcel Iancu şi ale aceluiaşi Adrian Maniu. Între alţii, verslibriştii revistei sînt I. Minulescu şi redactorul-imitator al romanţelor acestuia, S. Samyro. O efemeridă este *Insula* (1912) lui Minulescu, care dăduse încă din 1908 semnalul regrupărilor cu *Revista Celorlalţi*, dar nu reuşise să treacă de trei numere, după cum nu reuşeşte să treacă acum de numărul prim. Totuşi, Eug. Ştefănescu-Est, Donar Munteanu, G. Bacovia, Adrian Maniu, Mihail Săulescu şi alţii arătaseră şi anată, cu colaborarea lor, că tinerii se ţin departe de vechea disciplină a versificaţiei. Ruptura definitivă de spiritul academizant şi exsanguu de la *Viaţa Nouă* se face însă prin *Absolutio* (1913—1914) de la Iaşi, care reapare politicianizată în 1916, şi prin *Chemarea* (1915) lui Vinea. Despre monitorul simbolismului la noi, revista ieşeană crede că „face sforţări continue

Scanned with OKEN Scanner

pentru a-şi mai trezi membrele adormite", iar de la Bucureşti, din imediată vecinătate, tînărul Vinea îi spune că, „sub direcţia cunoscutului filolog Ovid Densusianu, continuă să apară spre a dovedi că dl. Ervin e poet fiindcă scrie versuri". Mai însemnată este *Chemarea*, deşi nu apare decît în două numere. Vinea scrie, cu porniri polemice, articolul-program, şi Tristan Tzara semnează versuri. *Romanţa provincială* a acestuia, scrisă fără punctuaţie, are un sunet care va stărui pînă tîrziu în poezia lui Vinea şi amestecă măsurile, grupîndu-le totuşi pe strofe :

Pe cer păsările nemişcate
Ca urmele ce lasă muştele
Stau de vorbă servitori în pragul grajdului
Şi-au înflorit pe cărare rămăşiţele dobitoacelor.

Trece pe stradă domnul în negru cu fetiţa
Bucuria cerşetorilor la înserare
Dar au acasă un Polichinelle cu clopoţei
Să-mi distreze întristarea cînd mă înşeli

Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru
Amintire cu miros de farmacie curată.
Spune-mi servitoare bătrînă, ce era odată ca niciodată,
Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia cînd o să cînte cucul

Să ne coborîm în rîpă
Care-i Dumnezeu cînd cască
Să ne oglindim în lacul
Cu mătăsuri verzi de broască

Să fim săraci la întoarcere
Şi să batem la uşa străinului
Cu ciocul păsărilor în coaje de primăveri
Sau să nu mai mergem nicăieri :
Doliu alb la fecioara vecinului.

Spiritul nou, modernist, care tindea să se depărteze de simbolismul *Vieţii Noi*, ca şi de poezia tradiţională, păstrînd însă libertatea ritmurilor, va irumpe de asemenea la o revistă mai de durată şi chiar în paginile unui ziar.

Scanned with OKEN Scanner

Noua Revistă Română reapare sub direcţia lui C. Rădulescu-Motru, fost colaborator al lui Densusianu, şi este în primii ani (1908—1911) un organ simbolist. În căutarea unui director mai puţin personalist, colaboratorii monitorului se regăsesc mai toţi, deşi nu părăsesc încă revista de origine. Ei fac literatură nouă după modele franceze, traducînd prin urmare din Baudelaire, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Stuart Merrill etc. ... Singura deosebire faţă de revista centrală este diversitatea preocupărilor, arătată chiar prin subtitlul „revistă politică, socială, ştiinţifică, filozofică şi literară". Aspiraţia enciclopedică se reduce, de fapt, la un eclectism care, pentru un timp, îi specifică şi sectorul literar. De aceea, alături de un sonet cinstit semnat A. Mîndru, se află poemul în proză *Unui popă* de Emil Isac („Sfinţia-Ta, ... sunt locuitor al cafenelelor, dorm la cocote şi cînt bacchanalele în zorii zilelor"). Aceeaşi atitudine va face posibilă discuţia în contradictor şi chiar polemici ce nu s-ar putea concepe între colaboratorii aceleiaşi publicaţii, cea mai reţinută şi mai însemnată fiind aceea dintre I. Trivale şi F. Aderca asupra legitimităţii simbolismului la noi (nr. 14, 16, an. 1914). Dar tinerii moderniști o asaltează şi reuşesc să şi-o asigure. Ion Minulescu, D. Iacobescu, N. Davidescu, G. Bacovia, Adrian Maniu, Emil Isac, B. Luca, F. Aderca, Tristan Tzara, M. Săulescu, I. Vinea ş.a. cultivă scandalul literar fie în motivele macabre sau imoraliste, fie în versificaţia sfidătoare de orice reguli. Versul liber nu mai este o controversă teoretică, ci o practică dusă pînă la capriciu şi arbitrar. Adrian Maniu încheie poemul în proză *Nocturna I-a* (nr. 1, 1912) cu cîteva rînduri dispuse în felul versurilor libere :

> Luna e o pată de sînge, stelele picături de apă aburite
> Pe geamul cerului.
> Stelele sînt note de muzică
> Luna e o hîrcă de mort pe o pernă de catifea aurie
> Luna e un solz de peşte...
> Şi nu vezi, se apropie.
> Cine se apropie ?... A-oo... A-uu... A-aa...

Emil Isac, cu *Din versurile triste* (nr. 8, 1914), se dedă, în proză, la aceleaşi transcrieri arbitrare :

Scanned with OKEN Scanner

Contesa ofta şi eu am cîntat :
— Sînt feciorul popii din Cluj, mama mea foarte bătrînă.
Biserica de lemn — pîinea amară.
Brazda nu fuge după plug — doinele triste, căci
fetele vin grele acasă,
Şi-n curtea noastră plîng şapte dureri.
Dureri cresc în nucul bătrîn şi el ne vorbeşte de
Iancu,
Durere curge din isvor —
Dureri cresc din flori şi în munţi dureri se ridică,
Căci durerea a făcut morţi pe morţii noştri.
. . . . . .
Oh ! durerile, durerile, contesă, mă omoară,
Căci sînt feciorul... popii... de la... Cluj...

Plăcerea de a sfida prozodia se amestecă aici, probabil, cu luarea în derîdere a suferinţei ardeleneşti, cîntată de Goga. Versurile în adevăr libere, compuse fără intenţia de tiflă strengărească la adresa măsurilor clasice, domină însă şi dau revistei orientarea cea mai precisă. F. Aderca, în *Unei femei de cretă* (nr. 5, 1914), se întreabă :

Forţa vie ?
. . . . . .
Iat-o.
Linia ce curge
de la umăr la picior
şi se-alege, de mi-o caut
visător —
dintr-un melc şi-un ton de flaut.

Iar Tristan Tzara (semnînd numai Tristan) tipăreşte *Verişoară, fată de pension...* (nr. 11, 1915) :

Verişoară, fată de pension îmbrăcată în negru,
guler alb,
Te iubesc pentru că eşti simplă şi visezi
Şi eşti bună, plîngi, şi rupi scrisori ce nu au
înţeles
Şi îţi pare rău că eşti departe de ai tăi şi că
înveţi
La Călugăriţe unde noaptea nu e cald.

Zilele ce au rămas pîn'la vacanţă iar le numeri
Şi-ţi aduci aminte de-o gravură spaniolă
Unde o Infantă sau o Ducesă de Braganza
Stă în rochia-i largă ca un fluture pe o corolă
Şi se-amuză dînd mîncare la pisici şi-aşteaptă un
cavaler.

Pe covor sunt papagali şi alte animale mici
Păsări ce au căzut din cer
Şi lungit lîngă fotoliul ce-i în doliu
Jos — subţire şi vibrînd — stă un ogar
Ca o blană de hermină lunecată de pe umeri.
Dînsa vrea să o ridice dar
Îşi aduce aminte şi îşi mîngîie colierul de pe gît
Pentru că zăreşte cavalerul — şi-atît :
Se apropie de bancă sora Beatrice sau Evelina
Profesoară de istorie sau de greacă şi latină.

O, de ce cînd se apropie vacanţa
O, de ce trec zilele aşa de rar...
Frunzele şi florile cad ca foile din calendar ;
Viaţa-i tristă, dar e totuşi o grădină.
Şi Infanta sau Ducesa de Braganza
Iar adoarme sau îşi pierde importanţa — căci tu numeri
Zilele ce-or să rămîe — socotind de mîni pîn'la vacanţă.
Eu încep din nou scrisoarea şi îţi scriu : Ma chère cousine
Je croyais hier entendre dans ma chambre ta voix tandre
et caline.

Dacă Tristan Tzara, cu astfel de măsuri amorfe, cu rime şi asonanţe implicate într-o versificaţie care-şi interzice conştiinţa de ea însăşi, ajunge la efecte de proză cîntătoare, surprinsă în pragul poeziei, I. Vinea combină în *Doleanţe* (nr. 9, 1915) un ritm propriu din neregularitatea accentelor prozodice, păstrînd oarecum simetria rimelor şi a măsurilor :

Gară peticită de lumini,
şine verzi sub luna de venin
cîmp în ceruri înţepat cu spini,
ce tăcere, suflete tăcut,
trenurile toate au trecut.

Scanned with OKEN Scanner

Vîntul rupe rufe de mătasă,
gîndurile mi-au fugit din casă,
vîno, rece mînă de mireasă,
pune-mi clopoţei la gît
ca să-ţi treacă de urît.

Ultim şir de roţi, porniţi alene ;
felinare, tremuraţi din gene ;
ţipă, desnădejde, în sirene ;
suspinaţi, supape-n unison.
Zgardă, scutură-te pe peron.

Gară luminată şi pustie,
trenurile pleacă pe vecie.
Ieşi dintr-un sertar, Melancolie,
cu panglici, cu bucle şi hîrtie,
căci paiaţa-i fără de scufie.

Poeţii *Noii Reviste Române* dispun în 1913 de un mijloc publicistic în plus. Ei folosesc de asemeni ziarul *Seara* al lui Bogdan-Piteşti, fost codirector, cu C. Bacalbaşa, al revistei franco-române de artă *Ileana* (1900—1902). Colaboratorul cel mai activ şi mai fantezist, în sensul discreditării versului clasic şi al admiterii noului vers, este Adrian Maniu, a cărui contribuţie vom preciza-o în altă parte (vezi *infra*, p. 235—240). Încheind capitolul revistelor care între 1905 şi 1916 dau corp direcţiei de înnoire a poeziei [1], observăm că versul liber, obiect de luptă şi demonstraţie rece la Densusianu, care totuşi l-a propus masiv şi, dimpreună cu colaboratorii săi de la *Viaţa Nouă* şi revistele afiliate, l-au adoptat şi mînuit după puteri, încetează de a mai fi controversă teoretică. Pentru poeţii tineri de după 1910 şi chiar pentru alţii de mai înainte, versul liber este o formă dacă nu autorizată oficial, în orice caz admisă tacit şi practicată după voie, deşi de atîtea ori încă ostentativ.

[1] Despre *Linia Dreaptă*, *Viaţa Socială* şi *Cronica*, ce nu pot fi uitate, se va aminti la evoluţia formală a lui T. Arghezi (vezi *infra*, p. 225—231 şi 252—255).

Scanned with OKEN Scanner

UN CAZ DE PSEUDOVERSLIBRISM

1. Debutul lui Ion Minulescu. 2. Atitudinea revoluţionară şi revoluţia... tipografică. 3. Contribuţia lui verslibristă. 4. Însemnătatea regiei tipografice în poezie.

1. Cel mai cunoscut nume de poet nou în această perioadă este Ion Minulescu. Solicitat de mai toate revistele, poetului îi plac proiectoarele rampei, oricare ar fi aceasta, circulînd cu mare dezinvoltură de la *Viaţa Nouă* la *Semănătorul* şi *Viaţa Românească*, de la acestea la *Noua Revistă Română*, la *Convorbiri Literare*, la *Flacăra* şi la micile formaţii de frondă, iar de aci din nou în toate părţile, cu aceeaşi cuceritoare facondă, colorat ca un afiş, personaj viu, declamator, gesticulant, revoluţionar pretutindeni, dar neinterzis nicăieri. Semnînd I. M. Nirvan, el debutează cu 10 ani mai înainte, la *Povestea Vorbei* (nr. 27, 1897), cu ritmuri dintre cele mai cuminţi şi unele reluări din Eminescu :

..Şi ce pustie-i casa şi tristă. De urît
Îmi pare că-ntr-o criptă de viu am fost vîrît,
Doar gîndul cel năprasnic aducător aminte
Dezgroapă din uitare atîtea taine sfinte.

sau :

Pe malul unde-odată-am stat
Crescur-acuma bălării

Şi totu-i trist... De ce-ai plecat ?
De ce nu-mi vii ?

Versurile din *Poveste* (*Carmen*, nr. 10, 1899) :

El — visător iubea o fată,
Dar nu ştia pe care-anume —
Un ideal visat odată —
Şi-l căuta să-l afle-n lume

nu puteau prevesti în nici un fel pe amatorul de ritmuri largi şi sonorităţi declamabile de mai tîrziu. *Viaţa Nouă* (*Sonet*, nr. 2, 1898) şi *Curierul Literar* (*În fericire*, nr. 4, 1901) îl primesc totuşi în această formă de tinereţe. De la Paris, unde se află peste cîţiva ani, tînărul I. Minulescu se semnalează *Vieţii Noi* a lui Ovid Densusianu (*În pribegie* şi *Cîntecul parcului*, nr. 6, 1905 ; *Cîntecul mortului* şi *Unui cîntăreţ*, nr. 13, 1905). Cu ultima, cuprins deodată de necesitatea noutăţii în poezie, se adresează cui nu putem şti :

Îmbătrîneşti şi versul tău
Îmbătrîneşte ca şi tine ;
Cîntai odată — şi mai bine,
Dar astăzi tot ce cînţi e rău.
. . . . . .
Nu simţi cum cîntecu-i sfîrşit
Şi-n ţitera dezacordată
Zac moarte pentru lumea toată
Tot ce-ai cîntat, tot ce-ai iubit ?

2. Revenit în ţară cu oarecare contagiune revoluţionară, joacă scenic revoluţia literară la *Revista Celorlalţi* (*Aprindeţi torţele*, nr. 1, 1908) : „Aprindeţi torţele să luminăm prezentul literar. Prezentul literar ?... Iată-l. Cîţiva tineri care vorbesc şi citesc româneşte la fel cu ceilalţi, dar care voesc să scrie într-altfel decît ei, au curajul ca ziua namiaza-mare să înfigă în mijlocul drumului un fanion şi adresîndu-se celorlalţi să le spună : — Pînă aici este drumul vostru ; de aici încolo, al nostru.“ Tinerii aceştia „nu sunt nici alchimişti căutători de pietre filozofale, nici inventatori moderni. Ei nu sunt

Scanned with OKEN Scanner

decît expresia fatalelor legi ale evoluţiei. Ei nu caută lucruri noui, căci lucrurile noui nu există. Ei nu caută decît forme noui pentru lucruri vechi... Pentru trecut, ei nu au nici o dragoste. Pentru trecut nu pot avea decît respect. Dragostea însă şi-o rezervă pentru viitor. Libertatea şi individualitatea în artă, părăsirea formulelor învăţate de la cei mai bătrîni, tendinţa spre ceea ce este nou, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viaţă decît părţile caracteristice..., iată cîteva din principalele jaloane cu care cei cîţiva au curajul să-şi însemne calea lor." Gesticulaţia teoretică revine (*În grădina prietenului meu*, nr. 2, 1908) : „Mă închin în faţa artei de mîine pe care n-o cunosc, dar care sunt sigur că va reprezenta un pas mai departe în evoluţia artei... Gîndirea merge de la vechi la nou... spre necunoscut" ; şi se va păstra intactă în articolul-program al *Insulei* (nr. 1, 1912) : „Insulă necunoscută, am apărut în dispreţul oricărei geografii literare, pe ale cărei hărţi nu figurăm nici ca posibilitate şi, poate, chiar împotriva intenţiunilor ei. Înţelegem... să născocim motive noui... Ne ridicăm pe însăşi necesitatea de singularizare" şi „explicăm această nevoie printr-o repulsie pentru nişte forme întinate şi prin ura dispreţuitoare împotriva unor imposturi". Cu toate acestea, nimeni nu-i închidea uşa, fiindcă nimeni nu-l credea. Cînd în 1908 apare cu *Romanţe pentru mai tîrziu* (titlu provenit, poate, din *Romances sans Paroles* al lui Verlaine combinat cu *Rondels pour Après* de Tristan Corbière), ostentaţia noutăţii, parada sonoră şi faconda ritmurilor, care se exercitau în bună parte pe aceleaşi teme de revoluţie literară, amuză fără să supere ; chiar interesează, probabil prin acea mişcare la evaziunea exotică, mişcare atît de repetată că pare nu un reflex automatic, ci viul instinct al unei migraţiuni lirice, care îi constituie pînă azi identitatea de poet şi valoarea sa cea mai durabilă. Între noile forme de artă, la care se va fi gîndit după sugestia poeţilor parizieni, de la care împrumutase gustul revoluţiei, forme pe care le proclama principial, era, bineînţeles, şi versul liber. Minulescu înţelegea însă noul vers în felul său. În acelaşi fel mai înţeleseseră şi unii ca Henri de Régnier în

Scanned with OKEN Scanner

Franţa şi Ervin de la noi [1]. Pentru aceştia, versul liber reprezentase pînă la un timp libertatea de a descompune versul clasic fără să i se atace curgerea metrică şi simetria internă, de a-l fragmenta fără vreo ştirbire silabică, dîndu-i apoi dispunerea tipografică liberă. Era, după cum am văzut în versurile dintîi ale lui Ervin, un simulacru de vers liber. Minulescu, personaj de aparenţe, reia pe seamă proprie această aparenţă :

Mi-am zis :
Voi scrie trei romanţe...
Şi-n trei romanţe voi închide,
Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morţi iubiţi —
Trei clipe reci —
Ce-mi stau în suflet împietrite
Ca trei luceferi stinşi pe veci,
Uitaţi în haos,
Ca pe-o cracă de chiparos trei crisalide...

În contra aparenţei tipografice, este aici o veche strofă plină, cu versuri cata- şi acatalectice de 18 silabe, socotite fără greş, cum compusese mai întîi N. Nicoleanu, apoi Macedonski şi, după ei, Anghel şi Goga ; versurile lui Minulescu nu aşteaptă decît retranscrierea ca să-şi declare corectitudinea :

Mi-am zis : voi scrie trei romanţe... şi-n trei romanţe-mi voi închide,
Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morţi iubiţi — trei clipe reci —
Ce-mi stau în suflet împietrite ca trei luceferi stinşi pe veci,
Uitaţi în haos, ca pe-o cracă de chiparos trei crisalide.

Acest vers lung, vers-limită a perceptibilităţii ritmice în limba noastră, este aspectul dominant în prozodia lui Minulescu. Libertatea cu care e mînuit îi modifică gruparea în strofe, poetul mergînd cu plăcere la grupe de cinci şi şase versuri, la repetarea cîte unui vers întreg sau numai a unui emistih în chip de refren, după cum oarecum liberă este şi funcţiunea rimei, care de multe

[1] Concomitent cu Minulescu, la noi, versul tipografic-liber mai este folosit de El. Farago, Al. Th. Stamatiad, D. Iacobescu, M. Săulescu, B. Luca, Oreste ş. a.

Scanned with OKEN Scanner

ori fie că lipseşte la cîte un vers, fie că devine interioară, leonină sau răzleaţă ; dar, în regulă generală, cuprinderea silabică îi rămîne intactă. Şi procedeul se repetă cu măsurile de 16, de 14, de 12 şi de 10 silabe, repetîndu-se de asemenea dezmembrarea tipografică. Jocul aparenţelor va duce pe Minulescu peste un timp, după ce va fi practicat şi versul liber propriu-zis, să tipărească versurile perfect izometrice în chip de proză. E cazul *Strofelor pentru elementele naturii*. Artificiul tipografic va crea de data aceasta iluzia prozei, după cum altădată crease iluzia versului liber. Henri de Régnier este schimbat cu Paul Fort [1]. „Pentru zăpadă" el va scrie „strofele" :

Mireasă-a brazilor geometrici şi-a brazdelor însămînţate, solemnitate albă, rece, fatală, mută şi divină, tu vii cu graţii de madonă sau de fecioară bizantină şi pleci cu gesturi de bacchantă, stigmatizată de păcate.

. . . . . .

Şi-n timp ce toţi, deopotrivă, pigmei şi umiliţi simţim puterea-ţi magică ce-ngheaţă, distruge, arde şi creează ; doar ciorile sacerdotale te mai insultă şi-ţi păstrează, cu hieroglifele lor negre şi stranii, albul unanim.

Sîntem însă din nou în prezenţa versului familiar minulescian de 18 silabe, care se declară de la sine :

Mireasă-a brazilor geometrici şi-a brazdelor însămînţate,
Solemnitate albă, rece, fatală, mută şi divină,
Tu vii cu graţii de Madonă sau de Fecioară bizantină
Şi pleci cu gesturi de bacchantă, stigmatizată de păcate.

. . . . . .

Şi-n timp ce toţi, deopotrivă, pigmei şi umiliţi simţim
Puterea-ţi magică ce-ngheaţă, distruge, arde şi creează ;
Doar ciorile sacerdotale te mai insultă şi-ţi păstrează,
Cu hieroglifele lor negre şi stranii, albul unanim.

[1] Se pare că transcrierea versurilor regulate ca proză fusese, la Paul Fort, o necesitate de ordin... financiar : *Mercure de France*, unde el îşi tipărea versurile, nu plătea decît colaborările în proză. Forma tipografică, la poetul *Baladelor Franceze*, nu avusese altă semnificaţie. La noi, înaintea lui Minulescu, poetul care adoptase cel dintîi tipărirea versurilor ca proză fusese G. Bacovia (*Altfel* în *Versuri şi Proză*, nr. 1, 1914), iar după Minulescu — un Const. Nutzescu (în *Rampa*, 1920—1923).

Scanned with OKEN Scanner

Revoluţia proclamată cu mari gesturi şi atitudini scenice era astfel, în materie de versificaţie, o revoluţie... tipografică. Versul rămîne clasic, fie cînd simulează libertatea eterometrică, fie cînd simulează proza. Abia cîteodată această deprindere constantă a versului regulat suferă un fel de interzicere de a-şi împlini izometria ; e întreruptă şi necontinuată exact pe cezură, rezultatul folosind ca emistih într-o grupă de versuri întregi ; sau este oprită după un număr mai mic de silabe, număr însă prin care totdeauna metrul astfel modificat este divizibil în mod firesc. Dar versul obţinut prin divizibilitatea firească a metrului general, chiar izolat între cele întregi, este versul clasic întrerupt, pe care nu-l ocolise nici Cerna însuşi.

3. Ar fi o greşeală, totuşi, dacă s-ar înţelege că Minulescu n-a practicat decît versificaţia tradiţională disimulată tipografic. Chiar în *Romanţe pentru mai tîrziu*, dar cu deosebire în *De vorbă cu mine însumi*, în *Strofe pentru toată lumea* şi în *Nu sunt ce par a fi*, practica versului liber nu poate fi contestată :

Azi noapte mi-a bătut în geam
o mînă nevăzută...
Vai, mîna ce-mi bătea în geam
o cunoşteam —
Era poema întreruptă
de mult,
din vremea cînd eram
eu însumi mîna întreruptă
ce-azi-noapte mi-a bătut în geam.

Aceste versuri nu pot fi retranscrise izometric ; ele nu sînt ritmuri clasice descompuse tipografic, ci versuri libere ; şi alte exemple, fără să domine, sînt destul de numeroase ca să certifice contribuţia verslibristă a lui Minulescu. Dar şi de ar lipsi cu totul versurile libere, cercetarea lor în poezia noastră n-ar putea nesocoti rolul estetic şi istoric al ritmurilor minulesciene. Estetica verslibristă le autorizează chiar în forma tipografică.

Scanned with OKEN Scanner

4. În definitiv, versul clasic nu reprezintă o asociere de cuvinte. Ci — prin înţelesul comun, deosebit de al fiecărui cuvînt care îl compune — el este, cum spunea Mallarmé, o „remunerare a limbajului“ uzat, „un cuvînt nou“. Poeţii dintotdeauna şi de pretutindeni au intuit această unitate specifică, unitate de ritm şi de înţeles. Deşi n-au precizat-o teoretic, ei au subliniat-o în practică, au pus-o în vedere prin izolarea versului de proză, prin mărginirea, în scris, a rîndului ritmat la unitatea pe care o constituie. Artificiul tipăririi versurilor unul sub altul s-a născut din nevoia izolării lor. Puterea le vine, se înţelege, din natura proprie, care le ritmicizează şi le colorează cu imagini, dar această putere, ca să devină mai operantă, să fie mai evidentă, se ajută cu albul marginal de la începutul şi de la sfîrşitul fiecărui vers. După cum, în scris, despărţim cuvintele oricărei proze cu mici intervale sau spaţii, iar în vorbire cu tăceri scurte sau intonaţii deosebite în scopul de a le individualiza, tot astfel poeţii separă capetele şi sfîrşitul acestui cuvînt complex şi nou care este versul cu tăcerea albă a spaţiilor marginale. E felul lor de a-şi propune sensibilitatea şi de a ne ajuta pe noi, cu un mijloc material, să venim în atingere mai curînd cu o realitate spirituală. Mallarmé a mers în sensul expresivităţii tipografice pînă la marginea neantului. Păstrîndu-se la versificaţia tradiţională, el a aplicat poemului în proză ultimele consecinţe ce se puteau scoate din teoria „izolării“ cuvintelor semnificative. Nu numai extragerea cîte unui cuvînt din contextul sintactic şi aruncarea lui în plină pagină i s-au părut necesare, dar chiar tipărirea cu litere deosebite, indicate după semnificaţia mai mare sau mai mică a cuvintelor, i s-a impus ca o ultimă nevoie de expresivitate (vezi *supra*, p. 53—55). Bineînţeles, Minulescu nu era un spirit nici atît de stringent, nici atît de excesiv. El înţelegea însă esenţialul chestiunii. Şi anume, dacă versul se izolează tipografic ca să devină mai perceptibil, acelaşi drept îl are şi fiecare membru mai semnificativ al lui sau chiar fiecare cuvînt compunător, cînd acesta este însuşi centrul de radiaţie al versului întreg. Încît nimic nu se opune ca un fragment de vers sau fragmentul mi-

Scanned with OKEN Scanner

nim, care este cuvîntul, să nu fie tratat tipografic ca versul întreg. La baza pseudoverslibrismului minulescian e de presupus că a existat, totuşi, o intuiţie verslibristă mai adîncă decît arată aparenţele. Regizura tipografică, deşi versul e conceput tradiţional, are un rost estetic ce nu poate fi nesocotit. Pe lîngă aceasta, rostul istoric al versurilor lui Minulescu îi măreşte contribuţia. Sentimentul tuturor contemporanilor care cultivau tradiţia că versul este tot vers, orice transcriere ar primi, considerau practica lui mai mult decît asigurătoare. Şi, în adevăr, cum Minulescu va fi, după Eminescu şi pînă la G. Topîrceanu, poetul nostru cel mai recitat, era de pe atunci limpede că versul său se organiza pe virtutea mnemotehnică a tradiţiei. Nimic obiectiv nu putea speria prin urmare, iar subiectiv, poetul, atît ca personaj, ca „rol", cît şi ca operă, se complăcea să amuze, adică să glumească : versificaţia lui, ca şi manifestele, era un joc de-a revoluţia. Impresia că versul e salvat, uşurinţa de memorizare şi latura de amuzament a personajului şi a operii au făcut din Minulescu poetul cel mai popular pentru o perioadă de aproape 20 de ani. Revistele tradiţionaliste l-au primit fără întîrziere şi astfel el popularizează la noi nu numai motivele simboliste, dar şi ideea versului liber mai mult decît oricare altul.

Scanned with OKEN Scanner

ADMITEREA VERSULUI LIBER ÎNTRE ADVERSARI

1. Revistele tradiţiei : *Semănătorul şi Viaţa Românească.* 2. O revistă eclectică : *Flacăra.* 3. Un precursor tradiţionalist al versului liber. 4. Cîţiva poeţi tradiţionalişti şi versul liber.

1. Infiltrarea versului nou în mediul tradiţionalist e un proces care se poate urmări. Semnificativ în primii zece ani ai secolului, procesul nu ne mai reţine dincolo de 1910. Versul liber devine în deceniul următor un bun cîştigat, nemaiîntîmpinînd nici o rezistenţă. Spiritul modernist, care începe să se desprindă şi chiar să se opună simbolismului, sperie cu alte mijloace decît cu dezorganizarea prozodiei. În acelaşi timp, poeţii tradiţiei încep ei înşişi să mînuiască noul vers alături de vechiul vers, semn că inovaţia se şi adăugase la tradiţie, sporind-o. De aceea nu vom urmări infiltrarea decît în cuprinsul primului deceniu. Nu o vom urmări nici în toate revistele tradiţionaliste de pînă la 1910. Cum la revistele simboliste afiliate se făcea în bună parte ceea ce făcea *Viaţa Nouă*, periodicele mai mărunte ale tradiţiei îşi primeau orientările de la *Semănătorul* şi *Viaţa Românească.* Ne interesează, aşadar, numai acestea ca monitoare ale tradiţiei. În mediul lor, versul liber este admis mai cu

seamă, cum era şi firesc, în forma lui minulesciană, deşi nu Minulescu îl aducea la ele cel dintîi. Dar practica mai întinsă este de tip minulescian. Astfel *Semănătorul* primeşte să tipărească pe Ion Minulescu, cu *Celei care trece — romanţă modernă* (nr. 20, 1907), cu *Romanţa celor trei galere* (nr. 33, 1907) şi *Romanţa zilelor de ieri* (nr. 36, 1907). Revista admite cu atît mai uşor forma minulesciană, adică descompunerea tipografică a versului, cînd vine de la Elena Farago, în *Iubirea mea* (nr. 30, 1907) :

Iubirea mea...
Tu cea mai sfîntă dintre toate simţirile ce şi-au cîntat
Ori şi-au şoptit cîndva prinosul în versul meu de pînă acum,
Tu, singura care-ai rămas
De-a pururi darul ce nu cheamă şi nu se ştie aşteptat,
Căci n-a intrat în nici o casă
Şi n-a umblat pe nici un drum...

Cincinat Pavelescu, care la *Pagini Literare* fusese ispitit un moment să versifice ca „Enrik Heine", se lasă mai furat de tehnica neglijentă a madrigalului, dar în parte şi de procedeul mai tînărului Minulescu ; i se publică astfel un nou *Lied* (nr. 43, 1907) :

Tîrziu cînd vei dormi subt trandafirul
Din cimitirul
Unde te vor duce,
Ca să rămîi un nume pe o cruce,
S-o vesteji în ochii tăi safirul
Ce-ţi lumina privirea ne-nţeleasă,
Iubita mea mireasă.
Eu voi fi mort cu mult mai înainte
Şi mă-nfior gîndind că n-o să fie
Măcar un gînd, un gînd măcar în lumea vie,
Să spuie iar cu-a florilor cuvinte
Din poezii divina-ţi frumuseţe,
Căci, vai, uitarea neagră o să-ngheţe,
Cînd voi dormi în tristul meu sicriu,
Chiar amintirea strofelor ce-ţi scriu.

Scanned with OKEN Scanner

Cîte un tradiţionalist ca I. Volbură se trezeşte minulescianizînd fără reţinere în *De ce-ai plecat?* (nr. 41, 1908) :

De ce-ai plecat ducînd cu tine
Spre alte ţări necunoscute
Iubirea noastră începută în nopţi de albă poezie?
De ce-ai plecat
Cînd vîntul toamnei îngîn-o tristă melodie
Şi te-nfioară nostalgia şi plînsul frunzelor căzute?

Iar Oreste, cu totul fidel imitaţiei, îl urmează cu *Scrisoare* (nr. 47, 1909) :

Îţi scriu
Din ţara depărtată
Cu-alei de mîndri palmieri,
Ce stau tăcuţi
În aşteptarea vreunei slabe adieri ;
Din ţara-n care trandafirii visează-n nopţile cu lună
Şi cîrduri-cîrduri de gazele pe malul rîului se-adună...
Aici
Sunt parcuri minunate
Ce-n ape-albastre s-oglindesc
Şi-n fundul apelor albastre mărgeanuri rare se-odihnesc.
Şi-ncet se plimbă pe alee o palidă melancolie ;
Aicea, dragă, vieţuieşte adevărata Poezie.

*

În noaptea-aceea
Tot salonul era de globuri luminat,
Iar tu,
Pe clapele de fildeş, cîntai un vals fermecător —
Şi-atît de trist plutea-n odaie parfumul primului amor,
Că-n clipa-aceea fericită păream eu însumi inspirat.
Vedeam
Venind pe raze de-aur spre mine albele Iubiri,
Pe care mirtul altădată la umbra lui le-adăpostea
Şi-asupra cărora-nflorirea uşor petalele-şi cernea
În cîntul lirelor făcute
Din lauri verzi
Şi trandafiri.

Scanned with OKEN Scanner

La *Viaţa Romînească*, Ion Minulescu pătrunsese tot atît de uşor şi de repede. Chiar în anul cînd îşi provoca adversarii în vociferantul articol-program din *Revista Celorlalţi*, aceşti adversari, fără nici o teamă de revoluţia lui verbalistă, îl poftesc la colaborare. Şi monitorul social al tradiţiei obţine de îndată colaborarea simbolistului, mai întîi cu *Nocturnă* şi *Trec vagabonzii* (nr. 8, 11, 1908), iar anii următoni cu *Înainte, Slove găsite, Ecce homo, De vorbă cu mine însumi* (nr. 1, 3, 6, 9, 1909) şi *Romanţa Soarelui, Glasul Morilor* (nr. 5, 8, 1910). Revista îl publică, dar în acelaşi timp se şi amuză. G. Topîrceanu, la „cronica veselă", îl pastişează în *Romanţa automobilului*, după cum, peste cîţiva ani, un M. Piscobomba (probabil tot Topîrceanu, dacă nu vreun discipol al lui) îi va parodia din nou motivele şi versificaţia în *Enigma cărţilor închise* (nr. 3, 1912). Aşadar, de publicat îl publică, de parodiat îl parodiază, dar nici un imitator nu este admis să-l însoţească. Publicaţia ieşeană e mai rezistentă decît aceea din Bucureşti. De altfel *Semănătorul* nu numai că îl primise dimpreună cu cîţiva imitatori, dar faţă de versul liber propriu-zis, nu simulat, se deschisese cu cîţiva ani mai înainte de a fi primit pe Minulescu. Poate că nu se deschisese atît versului liber, cît lui St. O. Iosif, care i-l aducea cel dintîi ; oricum însă, fapt este că *La gura peşterii* de Iosif (nr. 1, 1904), precum şi *Cîntecul ursitoarei* din Hölderlin (nr. 36, 1904) figurează ca primele exemple de versificaţie nouă într-o revistă tradiţionalistă de la începutul secolului. Ritmurile lui Iosif sînt cu totul deosebite de tipul minulescian, care nu se constituise încă, după cum nu seamănă nici cu ceea ce se mai făcuse înainte după modele franceze :

La gura peşterii adînci,
Stam lîngă foc în fapt de seară,
Şi flăcările-aruncînd pe stînci
Roşcata lor pară,
Închipuiau o horă de fantasme,
Iar apele şerpuitoare
Cu scoborîri şi creşteri

Scanned with OKEN Scanner

De sute de izvoare
Îşi îngînau eternele lor basme
În fundul neştiut al negrei peşteri...

Şi Iosif e urmat la scurt timp de G. Vîlsan (*Vis*, nr. 17, 1904); un C. Teodorescu (*Cîntec* şi *Drumeţ întîrziat*, nr. 43, 48, 1908) va rămîne de asemenea departe de influenţa franceză, iar „polifonicul" de la *Evenimentul Literar* N. Beldiceanu va fi reamintit cititorilor prin *Noaptea* (nr. 1, 1909) şi *Puştiul casei* (nr. 16—17, 1910). Introdus în mediul tradiţionalist de St. O. Iosif, versul liber se infiltrează, aşadar, încetul cu încetul între adversari, pe care îi cîştigă de-a binelea sub forma mai ales a pseudoverslibrismului minulescian.

2. După 1910, eclectica *Flacăra* cu atît mai mult va socoti noul vers o achiziţie a progresului literar. Fără nici un excluzivism, ca revistă de sinteză populară, cum tindea şi reuşea să fie, publicaţia lui Const. Banu se deschide în primul rînd tradiţionalistului St. O. Iosif, care experimentase de atîtea ori inovaţia, şi lui I. Minulescu, care o popularizase în felul său. Celui dintîi i se tipăresc versurile libere din *Toamnă* (nr. 1, 1911), iar celui de-al doilea *Romanţa Necunoscutului* (nr. 3, 1911). E de la sine înţeles că, alături de forma tradiţională, forma nouă cea mai frecventă va fi versul liber-tipografic, iar apoi versul incomplet, oprit sau întrerupt pe diviziunile firesti. Încadrînd pe Minulescu însuşi, M. Săulescu, D. Iacobescu, Elena Farago, Al. Th. Stamatiad, Oreste, Alfred Moşoiu, George Gregorian, B. Luca ş.a. cultivă, cu mijloace diferite, versificaţia minulesciană. Mulţi dintre ei şi alţii, ca Victor Eftimiu, Cincinat Pavelescu, Ion Al. George, N. Davidescu, B. Nemţeanu, G. Bacovia, Luca Ion Caragiale, Ion Pillat şi mai cu seamă Adrian Maniu, publică versuri în adevăr libere. Ca la *Noua Revistă Română* şi la *Seara*, spiritul modernist, desfăcut cu totul de simbolismul rece, distins şi străveziu al lui Densusianu, ca şi de versul liber simulat al lui Minulescu, se manifestă insistent, cu deosebire prin Adrian Maniu. Ver-

EX LIBRIS ANTIM

Scanned with OKEN Scanner

surile acestuia din *Baladă* (nr. 28, 1916), reproduse sub formă revizuită în ediţia definitivă [1], şi din *Balada spînzuratului* (nr. 29, 1916), pe care autorul a înţeles să le uite în revista unde le-a tipărit în tinereţe [2], sînt măsuri răsucite după cea mai evidentă nevoie de expresivitate ritmică. Îndeosebi *Balada Spînzuratului* reprezintă stadiul de excelenţă a noului vers :

Cu siguranţă
n-am fost decît un clown farsor,
iubind — fiindcă aşa e moda
în sinucideri de amor.
Şi îmi cînt oda :
un vals major de nesperanţă
— într-un picior.
Încet şi rar,
grav şi bizar
subt felinar.

E-aşa frumos să rîdă galeria.
Durerea mea a-nveselit întotdeauna.
Rîde şi luna
şi frînghia.
Clipeşte felinarul bucuria.
Eu — firmă care-n vînt se balansează —
îmi leagăn dansul scîrţîit
înnebunit
de infinit.
Tu, fată de pension, visează
că te-am iubit.

Că tu ai fost de m-ai uitat
sau eu te-am părăsit în îndoială
e inutil de discutat.

Sunt aşezat „mai sus“,
ocup în fine „poziţiunea socială“
ş-am isprăvit.

[1] Adrian Maniu, *Versuri*, ediţie definitivă, 1939.
[2] Ultimele lipsesc de asemenea din ediţia cea mai recentă (*Cîntece Tăcute*, vol. I, şi *Versuri în Proză*, vol. II, Editura pentru Literatură, 1965).

Scanned with OKEN Scanner

Am scîrţîit o discordanţă
să rîdă galeria, şi mormîntu, ş-aşteptarea.
Cînd vîntul, foarte cumsecade,
îţi cîntă-n serenade resemnarea
şi furiei îi dă avîntul
încet şi rar,
grav şi bizar,
subt felinar.

Eclectismul *Flacărei* în materie de versificaţie înscrie în istoria poeziei române primul moment de sinteză a versului tradiţional şi a versului liber ; clasicizanţii ajung să se ferească de metronomism, iar reformiştii de arbitrar. Puterea expresivă a ritmurilor, fie vechi, fie noi, îi preocupă deopotrivă. Reforma versului devenise şi la noi o realitate estetică, pe care poeţii tradiţionalişti şi moderni, regrupaţi din nou pe orientări antagonice după primul război mondial, vor căuta să şi-o însuşească în aceeaşi măsură şi cu egală stăruinţă. Noua realitate estetică nu va mai specifica numai aspiraţiile modernilor, după cum versul regulat nu va mai fi semnul de recunoaştere al tradiţionaliştilor. Poeţii de la *Viaţa Românească*, reapărută după război, de la *Sburătorul* şi *Gîndirea*, acestea nou apărute, deşi grupările, cărora le aparţineau, vor polemiza între ele din nou pe eterna temă a tradiţiei şi a înnoirii, vor folosi în comun posibilităţile versului reformat. Şi astfel literatura noastră va ajunge să cunoască poeţi modernişti în vers tradiţional, cum va fi un timp Tudor Arghezi, şi poeţi ai tradiţiei în vers liber, cum vor fi Adrian Maniu şi Lucian Blaga.

3. În fruntea poeţilor tradiţionalişti, care s-au interesat de resursele versului nou, menţionăm, cum se şi cuvine, pe auditivul St. O. Iosif. Poetul *Cîntecelor* urma, cu variaţia ritmurilor şi a strofelor sale, pe celălalt mare auditiv al poeziei noastre, pe G. Coşbuc. Înaintaşul folosise o cuprinzătoare felurime de strofe, născocise ritmuri după vechi prozodii şi frînsese măsurile, altfel totdeauna izometrice, cu atîta fantezie acustică, încît, extrăgînd aproape tot ce se putea extrage din versul tradiţional, ne-a apărut într-un studiu ca „geniu horaţian“

Scanned with OKEN Scanner

al versificaţiei noastre [1]. Coşbuc s-a oprit însă pe punctul dincolo de care, în mod firesc, urma ca ritmurile să se dezlănţuie. Dar, din acest metrician, ieşise Iosif. Versul lui, întocmai ca al înaintaşului, e lipsit de relief şi culoare. Puţine sînt imaginile şi în general desfătările ochiului. În schimb, reprezentările acustice, sugestia sonoră, jocurile ritmice, ca onomatopeea şi strofa sprintenă, acordul şi în general „cîntecul" sînt mijloacele lui cele mai proprii, mai numeroase şi mai fecunde. Prevăzut cu ele, talentul său experimentează mai toate combinaţiile posibile ale prozodiei tradiţionale şi sare dincolo de marginea extremă, la care se oprise Coşbuc. Onomatopeea îl duce pînă la unul din izvoarele versului liber în *Ielele* (*Semănătorul*, nr. 14, 1902) :

Iar ielele, fetele,
Nouă surori,
Îşi spulberă pletele
Pînă la nori
Şi şuieră,
Fluieră,
Chiotă-n lună
Şi-n lanţuri
De danţuri
Se-ntind şi s-adună...
Sălbatece cîntă
Şi iarăşi s-avîntă
În goană nebună.

Dar versul nou cu ritmul sugestiv şi deci eterometric, către care îl îndrumează conformaţia auditivă, e ajutat să i se propună şi în altfel. Un al doilea fapt detector de ritmuri este la el plăcerea de a traduce din poeţii germani. Aceştia dispuseseră dintotdeauna şi dispuneau mai cu seamă de la romantici încoace de un instrument prozodic dublu : versul regulat şi versul numai accentuativ. Iosif traduce accentual, de cu vreme, *Mănuşa* „după" Schiller (*Viaţa*, nr. 4, 1895), iar peste cîţiva ani ciclul *Nordsee* din H. Heine (*Convorbiri literare*, nr. 6, 7, an. 1900, şi 5, an. 1901). Ciclul din Heine conţinea

[1] Vladimir Streinu, *Clasicii noştri*, 1943.

Scanned with OKEN Scanner

Abenddämmerung şi *Die Nordsee*, compuse în vers liber. Iosif le traduce în acelaşi fel de vers. Îi fusese însă de ajuns ca să încerce noua formă şi în compuneri originale. După ceea ce face în această direcţie formală la *Semănătorul*, unde tipăreşte *La gura peşterii* (vezi *supra*. p. 210—211), volumul *Credinţe* (1905) arătă că poezia în vers liber tipărită acolo [1] aparţine ciclului *Icoane din Carpaţi*, din care I-a, a X-a şi a XII-a fuseseră concepute verslibrist. Exemplul versificaţiei germane unit cu gustul onomatopeii, gust adînc şi semnificativ la Iosif, produce noile lui ritmuri :

II

Un şuier lung — gem osii ferecate —
Un strigăt viu — nebun de libertate.
Pe roţi uruitoare
Vagoanele urnite
Alunecă uşoare
Mai iute, mai grăbite, —
Dar inima-mi nebună
Mai iute-ar vrea să meargă
Şi bate-n piept, să-l spargă,
Să sboare-n lumea largă
De-atîta voie bună.
Griji amărîte, sbuciumări deşarte,
Vă las de-acum.
Vă las cu bine. La o parte.
Voi n-aveţi ce-mi căta la drum.
Pieriţi, întunecate duhuri.
Sunt liber ca ciocîrlia în văzduhuri.
Îmi flutură părul în vînt
Şi cînt, —
Mă cheamă-n zare munţii, munţii mei.
Ce dor, ce dor adînc mi-era de ei.
Ce dor i-a fost poetului
De freamătul brădetului,

[1] Pentru publicarea celorlalte, înainte de a fi strînse în volum, vezi St. O Iosif, *Poezii*, ediţie definitivă, îngrijită de Şerban Cioculescu, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

De murmurul izvorului,
De fluierul păstorului,
De glasul păsărelelor
Şi — de vecinul stelelor —
De vîrful Caraimanului
Ce dor, ce dor i-a fost sărmanului.

Ritmuri atît de expresive nu se vor găsi pînă tîrziu, cînd practica noului vers va fi devenit o măiestrie. Cu toată reţinerea pe care o comandă stăruinţa lui în prozodia clasică, St. O. Iosif poate fi socotit ca primul nostru verslibrist de netăgăduită valoare. Fără să desconsiderăm puterea şi acţiunea exemplului german, care l-a îndemnat în mare măsură să treacă dincolo de regula versificaţiei vechi, el pare a fi ajuns la ritmurile libere printr-un fel de detecţie proprie. Căci, spre deosebire de verslibriştii de imitaţie franceză, în general mediocri pînă la 1910, el vine cu o experienţă ritmică pregătitoare dintre cele mai întinse şi implicit cu o structură auditivă, cu o sensibilitate a lumii sonice, a figurilor de sonoritate verbală, sensibilitate care, sortindu-l descoperirii versului liber, îl va duce pînă la izvorul lui onomatopeic. Cu Iosif, din acest punct de vedere, se repetă destul de neaşteptat cazul iniţiatorului Macedonski. *Hinov* fusese conceput verslibrist după o definiţie heliadistă a „ditirambului", ca o dezvoltare deci tot a onomatopeii. Încît, dacă Macedonski, cel dintîi la noi, descoperă versul liber, primul mînuitor talentat al descoperirii este tradiţionalul Iosif [1].

4. Se înţelege, dar, pentru ce poetul *Cîntecelor* şi traducătorul lui Heine premerge pe tradiţionaliştii, care se vor lăsa ispitiţi cînd şi cînd de posibilităţile noului vers. Dintre aceştia, mai însemnaţi vor fi Nichifor Crainic, Ion Pillat şi V. Voiculescu. Nichifor Crainic, după primul război mondial, va fi devenit la *Gîndirea*, pentru o perioadă de douăzeci de ani, exponentul ortodoxismului în considerarea tradiţiei noastre literare. În ceea ce ne interesează, el este autorul volumelor de versuri *Daru-*

[1] Vezi şi *Appendix* 3, p. 327—335.

Scanned with OKEN Scanner

rile pămîntului (cuprinde şi *Şesuri natale*) şi *Ţara de peste veac*, un poet de factură şi tonalitate vlahuţiană, deşi nici Iosif nu e absent în versurile de tinereţe. Talentul său suferă o anumită oprimare teoretică. Se simte că poetul îşi impune teme ca „Patria", „Pămîntul", „Străbunii", „Biserica", „Viaţa cîmpenească" etc. Cu toate acestea, Ovid Densusianu (*Viaţa Nouă*, nr. 4—6, 1920) scria la o anume împrejurare : „D. Crainic e din şirul poeţilor tineri care ţin să fie noi. Titluri ce ies din banal şi imagini care bat mai îndrăzneţ din aripi dau confirmare acestei intenţii" ; citînd versurile :

Cale lungă e de-aici
Pînă-n valea cu fîntînă,
Care-aruncă-n jgheab-o vînă
Grea de apă,
Unde ziua mi se-adapă
Rîndunici.
Acolo, din iarba verde cum răsar,
Ca un sîmbure de aur pe-al corolei alb răsfrînt,
Ele par
Înflorind din negre-adîncuri rîsul bunului pămînt.

susţinătorul versului liber la noi exclama : „ce versuri", ca să încheie cu afirmaţia că poezia lui Crainic e „parodia poeziei nouă". Versurile citate fac parte din *Romăniţele din vale* (în *Şesuri Natale)* şi nu sînt de loc dintre cele mai neîndemînatece, aşa cum le vedea Densusianu, cu sentimentul său de îndrumător depăşit. În afară de ispita ritmurilor noi, care de la Iosif, de la Ervin însuşi şi de la alţii nu mai erau atît de noi, nimic nu putea fi luat ca voinţă de singularizare. Dimpotrivă. Crainic era un poet cu totul conformist. După cum, ca să versifice, de cele mai multe ori în felul lui Vlahuţă şi Iosif, se conformase unei tradiţii, se conforma de asemenea şi cînd scria versuri libere, la o practică foarte răspîndită atunci. În orice caz, deşi versificator vechi în general, el compune totuşi uneori măsuri mai vii, eterometrice, ca în *Romăniţele din vale*, în *Prinos* şi *Pe drumuri* (din *Darurile pămîntului)*, amintindu-şi-le în *Jgheabul*, *Elegia celor doi* şi *Cîntec de adormire* din *Ţara de peste veac*. Şi exerciţiul nu este fără urmări. Metrica de tip tradiţional

Scanned with OKEN Scanner

însăşi din ultimul volum devine mai flexibilă, scuturîndu-se de acele mecanicităţi, care o asupreau în primul volum.

Ion Pillat este cel mai metronomic dintre poeţii tradiţionalişti. Pe bună dreptate se poate spune despre el că se interesa mai îndeaproape de vers decît de poezie. Întinsa lui carieră de versificator s-a constituit pe îndelete cu metodă şi aplicaţie, captînd un debit constant şi un ritm de producţie care e mai curînd semnul de recunoaştere al spiritului-proză, decît al spiritului-poezie, identificabil totdeauna după debitul eruptiv neregulat, după ritmul abundenţă-precaritate. Ion Pillat şi-a construit opera de 16 volume [1] în 35 de ani, deopotrivă de productivi. Estetizant ca Macedonski, exotic şi arheologic ca Leconte de Lisle, domestic ca Francis Jammes, ca acesta şi apoi ca Rainer Maria Rilke religios, dar fără fior, elegiac-familiar, autohton şi tradiţionalist, ca el însuşi, dar încă o dată neoclasic şi mediteranean ca Moréas şi Pierre Louys, iar de la noi ca Duiliu Zamfirescu, şi peste acesta, neaccidentat sufleteşte, ca V. Alecsandri, el a cultivat nedezmînţit numai alexandrinul şi în general regula prozodică, adică ştiinţa, prin exerciţiul susţinut îndelung al versului tradiţional. Este el, aşadar, un simplu versificator ? Într-o măsură apreciabilă, da ; adăugăm însă, şi acordăm adăugirii aceeaşi însemnătate, că îndelungatul exerciţiu formal, pe atît de diverse motive, l-a dus la o poezie proprie incontestabilă, poezie de cele mai multe ori, în ultimele volume, perfectă, adică limitată, luminoasă fără iradiaţie, ca un poliedru de cristal, deci obiect de industrie superioară, care stă bine pe masa de lucru a omului avut ; poezie, în sfîrşit, de posident îndrăgostit de formula antei, cum mai fusese la noi Alecsandri, posident atins însă deodată de melancolia trecutului ireversibil şi mai cu seamă de nesimţirea adîncă şi tulburătoare, ca şi horaţiană, a zborului vremii. Ion Pillat ilustrează astfel legea după care, dacă poezia duce la ştiinţa versului, ştiinţa versului generează de asemenea poezie. Deşi foarte aplicat disciplinei formale, acest poet

[1] Vezi Ion Pillat, *Poezii*, vol. I, 1906—1918 ; vol. II, 1918—1927 ; vol. III, 1927—1941, ediţie definitivă, îngrijită de autor, 1944.

Scanned with OKEN Scanner

încearcă totuşi versul liber. La începutul carierei, el publică *Ultima nox* (*Flacăra*, nr. 12, 1916), pe care n-o va introduce în ediţia definitivă :

Gerul a stropit copacii cu ploi de pietre scumpe.
Zurgălăi de sănii... bice...
vin cu vîntul,
cu el pier.
Şi sculat eu sorb lumina ;
Mă simt însumi o scînteie şi-un izvor neînceput
ce ţîşneşte-ntr-altă viaţă.
Capu-i gol de amintiri,
gol de gînduri învechite
şi de vise.
Nu mai e nimic ?
E setea nesfîrşită de-a trăi
într-o lume parcă nouă.
Vesel şi mirat gîndit-am :
Astăzi am un suflet nou.
Deci rîzînd de nebunia-mi rîdicai în faţă-mi ochii,
Dar rămas-am mut de groază, împietrit,
zărind oglinda
şi pe-acela care-n trupu-mi
sta privind,
privind la mine.

Ritmul abia se percepe. De aceea îl şi părăseşte pentru expresia ceva mai muzicală din *Narcis* (*Viaţa Nouă*, nr. 1—10, 1917) :

Din apele serii —
Irişii serii
Pe-oglinzi tremurătoare de lacuri s-au deschis.
Plecat pe-nchipuirea pe care o visezi,
Narcis,
Palid Narcis, ne spune-n visul tău ce vezi ?

Dimpreună cu aceasta, ediţia definitivă mai cuprinde versurile libere (influenţa Adrian Maniu) din *Timpul* :

Dar el şiret nu s-a mirat
Că plugurile negre ies toate la arat,
Şi mici — de-aici —

Scanned with OKEN Scanner

Cu boi greoi
Dau zor :
Sunt niște coropișniți pe răzor —
Și-un car cu coviltir, pe iarbă dejugat :
Un vierme alb pe-o frunză de frasin, nemișcat...

Mit și *Nașterea Domnului* sînt de asemenea compuneri libere, deși sunetul versului celei dintîi pare mai curînd al italienescului „sciolto", al celei de-a doua fiind reluarea simili-liberului popular : iar *Balcic lunar* sună spart :

Am regăsit fîntîna,
Turcoaicele cu vase de aramă,
Asinii biblici,
Lumina serii
Și umbre care-așteaptă luna.
Fîntîna șopotea încet...

La nimeni altul versul clasic n-a fost mai adevărată și sigură vocație ca la Ion Pillat.

Versificator tradițional, dar cu altă imaginație a auzului și îndemînare pentru versul liber, este V. Voiculescu. După un început izometric, sub influența ambianței verslibriste, acest poet al construcției logice părăsește deseori vechea disciplină formală, ca să se dedea practicii unui vers care nu mai avea nevoie de „umplutură" inexpresivă. Cu volumul *Pîrgă*, disciplina ritmică se relaxează. Poetul păstrează rima, pe care n-o va uita niciodată, dar silabismul și ritmul versurilor se diversifică după trebuințî mai puțin aparente. E în *Sodoma...* și în *Spectrul vieții* o intenție certă de ritmuri sugestive, care, pe aceeași bază a variației regimului metric, se legitimează și prin „motivul" intern mai propriu în *Destinul :*

Aud în fundul meu
Cum suie pe-ntuneric, dibuind, Destinul.
De ani se tîrîie mereu
Și urcă necurmat cu toate piedicile și tot chinul.
. . . . . .
Așa de ani se tîrîie din fund spre mine,
Aud înăbușitu-i pas cum vine

Scanned with OKEN Scanner

Şi-am îngheţat pe prag aici ;
Mai sus de tine unde poţi să te ridici ?...
E-n mine... şi mă va găsi odată...
Ascult cum umblă bîjbîind în adîncime
Şi nu-l cunosc ; ghicesc de ce mă cată,
Dar nu ştiu ce-mi aduce din întunecime...
Atît ştiu doar despre el
Că-i orb, că-i neîndurat, că nu-i mişel ;
Că vine
Din fundul meu de ani întregi
Spre mine
Bătrînul orb răsturnător de regi
Şi că, cu cît înaintează în lumină şi tumult,
Cu-atîta întunericul îi copleşeşte ochii tot mai mult.

Impresia este mai curînd de versificaţie „neregulată" în sens francez sau chiar polimetrică, şi cu acelaşi efect se citeşte *Seara* şi *Luna* ; dar în volumul următor, *Poeme cu îngeri*, după oarecare stăruinţă în polimetrie *(Dumnezeul copilăresc, L-am lăsat de-a trecut, Luminătorul, Răsărit de cîmpie* şi *Haitele mării)*, apare versul liber, respectuos încă faţă de copcile rimelor, în *Fantazie de seară* :

Ce crudă şi sălbatecă e Seara,
Cum schimbă feţe-feţe, sbuciumată,
Cînd rumenă, cînd galbenă ca ceara...
Şi, pasionată,
Ca Salomea după ce a dănţuit
Cum o sfătuise Irodiada,
Ea-şi duce pe tipsia cerurilor prada,
Capul proorocului iubit,
Soarele îngălbenit...
Arsă, trasă de dor,
Scuturată de friguri îl sărută
Cu ură
Apăsînd ucigător
Pe rană şi pe gură,
Poftitoare, dogoritoare, mută
. . . . . .
Rătăcită rîde, plînge
Laolaltă, pînă leşină.
Apoi se stinge...

Scanned with OKEN Scanner

Într-un tîrziu, Noaptea, negru gîde,
Ridicînd din umeri în urma nebunii,
Şterge de sînge
Şi-nfige-n cer securea lunii.

După *Poeme cu îngeri*, volumul *Destin* ajunge să cuprindă atît prozodia riguroasă a începuturilor, cît şi prozodia liberă mai recent însuşită, distribuindu-se astfel în măsură egală pe un dublu registru ritmic ; iar culegerile ulterioare, *Urcuş* şi *Întrezăriri*, deşi revin ferm la versul clasic şi la strofa-catren, redisciplinîndu-se cîteodată după stricteţa valérystă (vezi *Ébauche d'un serpent — Cîntecul omului)*, dovedesc, totuşi, o posesiune mai sigură a meşteşugului metric, în care, sub forma tradiţională ultimă [1], a putut să fructifice experienţa versului liber. V. Voiculescu, formal, este de aceea mai interesant decît ceilalţi tradiţionalişti, care au încercat de asemenea noul vers. La el, libertatea ritmurilor a fost un mijloc sigur de a descoperi şi înlătura defectele versului vechi, ca „umplutura", metronomismul, patronul ritmic etc. ... Şi e semnificativ în acest sens faptul că în *Poeme cu îngeri*, unde apare indenegabil versul liber, apare şi versul tradiţional renăscut, supus la rosturi numai expresive (vezi *Gînduri de iarnă* şi *Mărgăritarul bolnav)*. Şi întinerirea vechilor măsuri prin experienţa eterometrică reţine cu atît mai mult, cu cît nu este numai un caz individual, semnalabil la V. Voiculescu sau la Nichifor Crainic, ci o realitate a istoriei versificaţiei noastre şi a versificaţiei în general. Cînd Henri de Régnier, mînuitor din primul ceas al versului reformat, stăruia, după experienţa de tinereţe, în alexandrin, scriitori ca Fr. Coppée puteau spune : „Ceea ce mi se pare este că azi se revine în poezie la formele tradiţionale. Toţi cei care au debutat ca verslibrişti au abandonat versul liber." [2] Numai însă că Henri de Régnier şi nimeni altul nu „revenea", adică nu se înapoia la forma metronomică a versului, ci înainta la forme clasice, regenerate prin versul liber. Gustave Kahn şi Arno Holz

[1] Vezi de asemenea, pentru robustimea nouă a versului vechi, *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* (Editura pentru Literatură, 1964).

[2] Georges Le Cardonnel et Charles Vellay, *La littérature contemporaine. Opinions des écrivains de ce temps*, 1905.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

înşişi, revoluţionarii versificaţiei, cei mai agitaţi şi mai agitatori, primul în Franţa şi al doilea în Germania, se vor fi simţit cu timpul din ce în ce mai ispitiţi de formele renăscute din libertate, ale versului tradiţional, nu şi de mecanicitatea lui. Un cercetător recent al operei lui Kahn ajunge, după analiză minuţioasă şi istorică a versificaţiei lui, la concluzia : „Să nu căutăm aşadar, în ultimele lui versuri, reluarea unei experimentări care aparţine anilor de încredere. Am asistat de altfel la o evoluţie a versului care se îndreaptă nesimţit către formele metrice tradiţionale ale limbii franceze : alexandrinul şi octosilabul. El izbuteşte să estompeze contururile versului individual mai efectiv decît izbutiseră un Hugo cu ajutorul *rejet*-ului sau un Verlaine, care falsifica subtil numărul silabelor, fără să se desfacă de marile principii ale regularităţii. Kahn s-a ridicat, în adevăr, împotriva tiraniei versului, subordonîndu-l valorilor ritmice şi strofei. Dar n-a ţintit niciodată ca versul să-şi piardă autonomia şi, pe această cale, vedem revenind, încetul cu încetul, în opera lui ecourile tradiţionale.“ [1] Iar Arno Holz, după zgomotoasa teorie a „versului necesar“, la imboldul căreia versifică apter şi sincopat ca în *Vor meinen Fenster :*

Vor meinen Fenster
singt ein Vogel.

Still hör ich zu ; mein Herz vergeht.

Er singt,
was ich als Kind... so ganz besass
und dann — vergessen !

redescopere, sub forma distihurilor populare, ritmul şi rima, împrospătate. [2] La noi, de asemenea, după cum

[1] J. C. Ireson, *L'Oeuvre Poétique de Gustave Kahn*, 1962 ; pentru aceeaşi evoluţie formală la Fr. Jammes, vezi Monique Parent : *Rythme et Versification dans la Poésie de Francis Jammes*, 1957.

[2] Cf. Prof. Dr. Richard Findeis, *Geschichte der deutschen Lyrik*, vol. II, 1914 şi, de asemenea, Bertolt Brecht, *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*, 1953.

vom vedea, unii poeţi, verslibrişti frenetici şi chiar turbulenţi, ajunşi însă cu timpul şi vîrsta proprie la regularităţi ritmice expresive, ca Adrian Maniu, iar alţii succesiv verslibrişti, disciplinaţi şi apoi din nou verslibrişti şi iarăşi disciplinaţi, ca Tudor Arghezi (pentru amîndoi vezi *infra*, p. 225—231 şi 235—240), pot părea că părăsesc registrul prozodic liber pentru cel riguros ; dar adevărul este că prin ei poezia română, după ce şi-a însuşit versul nou, a mers la noutatea versului clasic, regenerat, cu o conştiinţă mai limpede şi mai cuprinzătoare de posibilităţi, care, fără să se perime una din cauza alteia, fiind deopotrivă de noi, se întemeiază reciproc şi coexistă.

Scanned with OKEN Scanner

POEŢI VERSLIBRIŞTI ŞI EVOLUŢIA LOR FORMALĂ

1. Tudor Arghezi. 2. G. Bacovia. 3. Adrian Maniu. 4. Lucian Blaga. 5. Ion Barbu. 6. Contactul versului liber românesc cu ritmurile populare.

1. După debutul macedonskian şi instrumentalist dinaintea lui 1900 [1], Tudor Arghezi îşi începe efectiv cariera poetică la *Linia Dreaptă* (1904). Lîngă poezii în vers liber, semnează însă o profesiune de credinţă parnasiană. *Epigonii* lui Sp. Prasin, de la Iaşi, tocmai reprodusese articolul lui G. Panu cu privire la viitorul nesigur al versului (vezi *supra*, p. 170—172). Tudor Arghezi răspunde cu o contra-opinie în revista bucureşteană a lui V. Demetrius. Sub titlul, care era luat chiar din Panu, *Vers şi Poezie* (*Linia Dreaptă*, nr. 2, 3, 1904), el pleacă de la afirmaţia acestuia că „poezia nu are nevoie de un calup special de cuvinte măsurate şi rimate la capăt", ca să-i obiecteze : „Cuvîntul însuşi e o măsură şi foarte des vizibil turnat în calîpul special sensaţiunei ce-l provoacă pe cît cu putinţă ; de ex. *surd, brut, bolborosire, gîngav, turbure, vijelie, trăncănire, urue, plesneşte, clar* etc. ... Acolo unde nu-i mai este cu putinţă să reproducă şi să cuprindă, îl ajută *versificaţia.*" Argumentul lui Arghezi

[1] Vezi Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, 1946.

reia în chip evident, de la Mallarmé, teoria „remunerării limbii" prin vers, considerat ca un „cuvînt nou". De altfel lectura şi influenţa „divagaţiilor" lui Mallarmé din *Crise de vers* ni se confirmă îndeajuns : romanul, nuvela şi în general proza apar şi poetului nostru ca „vers conrupt" ; sinteză spirituală, „versul concentrează în sine volume" ; iar poezia urmăreşte seria de „valori absolute". Tînărul apărător al versului clasic e pentru „poezia corsetată", fiindcă nu mai are puterea „de a pune poezia interioară a altuia în stare de spasm şi ondulare către nelimitat". Dacă versul nu mai mulţumeşte, ca în trecut, vina nu este a lui, ci a literaturilor care nu mai au „meşteri" capabili de „muncă, ucenicie serioasă, răbdare". Profesiunea de credinţă parnasiană se formulează din nou : poeţii „...taie... şi comprimă pînă la romboid", cu puterea lor particulară de „definire scurtă" ; „versul e cristalizarea geometrică a Poeziei" şi poezia dispare o dată cu dispariţia versurilor în care a cristalizat ; „forma de gheaţă a laturilor corecte", „liniile exacte", „limba matematică a versului" şi rima care „face dialectica lichidă şi-i decorează spiralele" sînt în sfîrşit expresiile unui parnasianism formal dintre cele mai ferme.

Cu toate acestea, „dialectica lichidă", pe care ar produce-o rima, cuprinde în sine şi împotriva „formei de gheaţă" ideea de fluenţă şi muzicalitate, care semnifică o oarecare depăşire a strictei versificaţii parnasiene. Concepţia poetului despre vers nu merge pînă la virtuozitatea mnemotehnică. E chiar sigur că performanţele banvilleşti nu-i plăceau de loc. De aceea şi anunţă discreditul versului asupra acelor poeţi care „au ajuns acrobaţi vulgari, saltimbanci de piaţă publică sau înjugaţi la doctrine pe care le debitează în manuale versificate". Încît, dacă se declară pentru ţinuta ca şi parnasiană a versului clasic, el susţine totuşi un vers evoluat, devenit „licid", adică muzical, în nici un caz versul învăţat din prozodii, ci versul intern, fiindcă Artei nu i se pot impune „itinerarii", condiţia ei fiind „independenţa şi nesocotirea legislaţiunii". Teoretic, Arghezi se află astfel, în articolele pe care le începuse cu gîndul de a pleda cauza versului clasic, cu mult mai mult lîngă versul liber decît

Scanned with OKEN Scanner

s-ar fi putut crede şi ar fi crezut el însuşi. În fapt, *Agatele negre*, publicate o dată cu răspunsul dat lui Panu, sînt scrise după o tehnică evident verlaineiană, versul este mai totdeauna „soluble en l'air", impar, preferînd deseori aliteraţia şi în locul rimei asonanţa („limpezi-cintezi", „nu cred-putred" etc.). Nu lipsesc de asemenea nici versurile libere :

Privirile calde şi limpezi
şi frunzele pline
de şoapte timide de cintezi,
rămasu-ne-au iarăşi străine
şi-n ocna durerilor noastre e bine.
O clipă şi trecem apoi
acolo de unde ne-am rupt,
cu norii-n convoi,
cu luna dormind dedesupt.

„Forma de gheaţă", „liniile exacte" şi „limba matematică a versului", confruntate cu practica poetului, par mai mult gesturi polemice decît autodefiniri. Ele nu-l conduc nici în a doua repriză publicistică, aceea de la *Viaţa Socială* (1910—1911). Baza metrică, pe care încă o preferă, este acelaşi impar verlaineian, muzicalizat prin aliteraţii, prin rimă sau prin asonanţă rară şi mai cu seamă lichefiat prin încălcarea măsurilor *(enjambements)*, încît proceda de-a dreptul contraindicat pentru obţinerea „formei de gheaţă". Aceasta înseamnă că poetul, în *Vers şi Poezie*, unde pledase pentru versul clasic, publicînd totuşi versuri verlaineiene şi chiar versuri libere, nu fusese foarte orientat asupra formulei versificaţiei proprii. Rigorismul formal nu-l preocupă şi nu-l va preocupa nici mai tîrziu. Putem însă observa de pe acum o părăsire a versului liber şi a imparului pentru alexandrin, o aspiraţie centă la simetria prozodică. Ea se manifestă în terţinele din *Tu nu eşti frumuseţea* şi în distihurile din *Stihuri (Viaţa Socială*, nr. 3, 1910) :

Copil naiv ! de-aceea te-ador şi te mîngîi
Cu faţa-nmormîntată ca-n floarea de lămîi,
În carnea-ţi netezită de buzele dintîi.

Scanned with OKEN Scanner

*

Înmormîntează-ţi graiul oprit, sub sărutare,
Şi lasă-ţi singur trupul, cu albele-i tipare,
Învăluit de umbră, el singur să murmure,
Uşure ca o frunză, adînc ca o pădure.

Apariţia unor astfel de ritmuri la încheierea perioadei de „liciditate" şi verslibrism dovedeşte că Arghezi concepea versul în mod eclectic, nesimţindu-l totdeauna comandat de necesitatea internă. Perioada următoare, de la *Viaţa Romînească*, duce, pentru un moment, mai departe aspiraţia la corectitudinea clasică. Acum şi aici apar *Cenuşa visărilor*, *Doliu*, *Arheologie*, *Toamna*, *Caligula*, *Rugă de vecernie* şi altele care acuză voinţa de ritmuri disciplinate. Dar, pînă în război, se întîmplă ceva capital cu versificaţia poetului : metrul, cînd impar, cînd liber, fuzionează cu metrul tradiţional sub forma decaşi endecasilabului. Momentul cel mai expresiv al sintezei metrice arghieziene este *Belşug* (*Cronica*, nr. 52, 1916) :

El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n ţară, de la vatră.
Cînd îi priveşti împiedicaţi în fier,
Pare de bronz şi vitele-i de piatră.

Momentul încă durează cu *Prinţul* (*Umanitatea*, nr. 3, 1920) :

Biruitor de lifte şi jivine,
Aşteaptă dîrz la rîndu-i biruit,
Şi ochii lui, de patru timpuri pline,
Încremeniţi pe zare, n-au dormit.

Şi aceleaşi măsuri în care libertatea se împacă cu tradiţia, măsuri puternice, aproape atletice, specific arghieziene, le vom găsi în atîtea alte bucăţi de forţă, între care *Inscripţia pe un portret* (*Gîndirea*, nr. 11—12, 1923) este pe drept cuvînt faimoasă :

Cunoşti în vreme visul că sfîrşeşte.
Ţi-ai aşteptat oşteanul trist pe scut
Să-ţi intre-n zale reci în aşternut
Şi să-ţi frămînte trupul tîlhăreşte.

Scanned with OKEN Scanner

Şi te socoţi ca iedera, de-odată.
Rămasă-n legănare şi pustiu.
Ai bănuit că platoşa-i pătată,
Pe care odihniseşi, cu rachiu.

Făptură vrăjitoare şi duioasă,
Nu te-am oprit s-aştepţi şi să suspini,
Ci te-am lăsat să-l încîlceşti în spini
Fuiorul vieţii tale de mătasă.

Mi-am stăpînit pornirea idolatră
Cu o voinţă crîncenă şi rece ;
Căci somnul tău nu trebuia să-nnece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră.

Durerea noastră-aduce cald şi bine
Celor hrăniţi cu jertfele din noi.
Eu, noaptea ca un pom, ascult în mine
Căzînd miloase-n cuiburi, sfinte foi.

Acesta este aspectul prozodic dominant în *Cuvinte Potrivite*, fie ca putere expresivă, fie ca frecvenţă statistică. Dar volumul strînge la un loc experienţa metrică aproape a douăzeci şi cinci de ani (1904—1927). Încît, alături de endecasilabul atletic, se află bineînţeles şi versul liber, şi versul verlaineian, şi versul clasic. Iar ca mişcare prozodică versul liber alternează cu versul clasic (acesta violentat deseori de cîte un accent anarhic sau de cîte o neaşteptată ruptură sintactică) sau fuzionează cu el în forma dură, specific arghezian, din *Belşug*, *Prinţul*, *Inscripţie pe un portret* şi *Psalmi*. Totuşi versul liber i se mai semnalează o dată teoretic, chiar în cuprinsul acestei perioade. Fără să-l fi părăsit vreodată cu totul în practică, deşi preferinţa endecasilabului caracteristic este evidentă, i se propune din nou, cu dorinţa de a-l legitima, în articolul *Literatura nouă* (*Cugetul Românesc*, nr. 4, 1922). Se precizează acolo că „poeţii au parvenit la o stare de vaporozitate a ideii care le permite să părăsească metrica şi chiar rima ; dacă impresia cîştigă, dacă puterea sentimentului cîştigă, şi metrica şi rima pot să fie fără pagubă înlăturate". Ideea libertăţii

Scanned with OKEN Scanner

prozodice condusese pînă la *Cuvinte Potrivite* numai întîmplător, după vechea necesitate internă formulată încă de la *Linia Dreaptă*. Cu timpul însă, Arghezi şi-o va aminti mai des. Volumele *Flori de Mucigai* (1931), *Cărticică de Seară* (1935) şi *Hore* (1939) vor marca o stăruinţă categorică în verslibrism, răsturnînd cu totul în favoarea versului intern raportul acestuia cu versul clasic. Ritmurile tind şi izbutesc să scape de orice constrîngere tipică şi chiar de deprinderea versului arghezian specific. Este cea de-a treia perioadă formală, cînd măsurile, fiind tăiate pe însăşi marginea momentului emotiv ce se exprimă, realizează starea de excelenţă a noului vers ; se pare însă că poetul nu s-a mulţumit numai cu atît. El a vrut în acelaşi timp să încerce şi ultima rezistenţă a versului său liber, desfăcîndu-l de rime. Acesta este înţelesul prozodic al versurilor *Iată, sufletule (Revista Fundaţiilor...*, nr. 9, 1936) :

Iată, sufletule, stihuri fără chip,
Fără sunet şi fără de răspuns,
De pulbere şi de nisip...

. . . . . .

Aş încerca să stăm din nou la şoaptă
După ce dansurile s-au oprit
Şi a tăcut orchestra.
Vreau să vorbim în grădini desfăcute.

. . . . . .

Altădată am grăit în stihuri încălţate,
Croite măsurat şi-mpodobite.
Am ostenit să-mi fie strînsă limba în coturni
Şi vreau s-o las să umble de-acum desculţă.

Dar abia scrie *Şapte cîntece cu gura închisă* (adăugate la ediţia a doua din *Versuri*, ediţie definitivă, 1942), şi osteneala de libertatea „desculţă" se vede a fi fost cu mult mai mare decît aceea de a fi umblat „în coturni". Mai mult încă : după ce va fi mînuit versul exclusiv liber din *Flori de Mucigai* şi *Cărticică de Seară*, oboseala de această încălţăminte comodă sau poate mai curînd legea pendulantă a versificaţiei sale îl va face, dimpotrivă, să strîngă mai tare coturnul pe picior. În adevăr, în *Hore*,

Scanned with OKEN Scanner

versul regulat apare din nou cînd şi cînd, pentru ca după aceea, în colaborări la diversele reviste ale timpului, să devină iarăşi preponderent. Prozodia lui Arghezi, văzută în cei cincizeci de ani de desfăşurare, are prin urmare o lege proprie : nici „formă de gheaţă", cum era să se iluzioneze singur un moment, nici proză ritmată, cum, îndemnîndu-se peste zece ani, va izbuti să scrie numai cîteva cîntece ; lege internă a necesităţii momentane, din care nu lipseşte nici nevoia de constrîngere şi nici aceea de libertate, care, dînd naştere fiecare în parte versului liber sau versului clasic şi perioadelor dominate cînd de o formă, cînd de cealaltă, au putut să se şi contopească în acel endecasilab de specifică virilitate arghezian ă.

2. Despre G. Bacovia se poate spune că este prototipul versificatorului liber. Chiar ideea de „a face versuri" pare necunoscută poeziei sale. Niciodată nu poate fi vorba la el de constrîngere ritmică sau silabică ; iar preocuparea prozodică e îndoielnic dacă i s-a prezentat vreodată fie şi ca intenţie de vers liber. Poezia bacoviană se afirmă ca un fel de emanaţie biologică, plasmă care zvîcneşte scurt şi dincolo de orice formă de viaţă organizată, deci dincolo de conştiinţa de sine. În toate volumele sale, şi mici, şi puţine la număr, el a cîntat demiterea spiritului, declinul naturii omeneşti şi retragerea spre biologicul suferind în ritmuri dezarticulate, zvîcnite şi elementare, care nu par altceva decît automatismul unei vieţi protozoarice. Deşi după culegerea *Plumb* (1916) au mai apărut plachetele *Scîntei galbene* (1926), *Cu voi* (1931), *Comedii în fond* (1937) şi *Stanţe burgheze* (1947), nici o modificare nu e de observat din punct de vedere formal. Dintre poeţii noştri, Bacovia pare cel mai identic cu sine, cu alte cuvinte găsindu-se pînă azi la punctul de plecare. Am zice dar că s-a menţinut la versul liber în tot timpul, dacă n-ar fi mai nimerit să se spună că n-a ieşit niciodată din versul instinctiv sau din pulsaţia protoplasmică. Sînt totuşi semne că aceste zvîcniri ale unei biologii primare provin dintr-un anume rafinament. Plăcerea de artificialitate, poza fa-

Scanned with OKEN Scanner

tală, mirosul morţii şi toate atitudinile lui excentrice alcătuiesc un complex de civilizat care îşi organizează dezorganizarea. El a chibzuit artistic singularitatea, găsind că numai în acest sens poate fi original. E o voinţă în lipsa lui de voinţă şi este o afirmaţie în gestul de a se infirma. Bacovia se stilizează în „fără stil". De aceea natura lui omenească poate fi a unui civilizat, în timp ce natura operei rămîne să ne apară a unei vieţi celulare. Incapacitatea de a versifica este şi ea numai o iluzie. Paralel cu voinţa artistică a demiterii din conştiinţă, din umanitate şi chiar din viaţa organică, se manifestă la el procedeul de a-şi suspenda posibilităţile ritmice, de a şi le combina în iluzia inexistenţei lor. Degradării substanţiale îi răspunde astfel degradarea expresiei. Încît aerul de elementaritate se susţine, de fapt, cu destulă complicaţie şi destul rafinament. Că în efectul nonluciditătii, pe care o cultivă, se ascunde un coeficient apreciabil de luciditate artistică se vede limpede din confruntarea variantelor, cînd acestea există. Astfel, forma dintîi a *Lacustrei*, publicată în *Viaţa Nouă* (nr. 1, 1903), nu conţine versul atît de sugestiv „Aud materia plîngînd" şi strofa puternică „un gol istonic se întinde". Impresia, bineînţeles, suferă, şi recăderea în arhaic devine copleşitoare numai după ce artistul, foarte treaz în jocul său de-a ameţeala, intervine cu adaosurile capitale şi definitive ale formei din *Plumb*. Ca versificaţie, putem observa cam acelaşi lucru. Bacovia e un tehnician al iluziei de elementaritate. Într-un fel el îşi înşală admiratorii, cînd aceştia se opresc în faţa versului său embrionar. Posibilitatea de a încheia un vers elementar regulat nu-i lipseşte de loc ; îi lipseşte numai interesul, pe care şi-l pune întreg în bîlbîirea versului. Pe vremea cînd semna George Andoni, el tipăreşte astfel poezia *Memoriei lui Şt. Petică (Versuri şi Proză*, nr. 3, 1911), care conţine ştiinţa comună de a versifica :

Tu ai murit în una din zilele acestea,
Tu, blond copil de vise, sfios şi veşnic trist,
Dar *Ea* mai geme încă, te cheamă, blînde Crist,
Fecioara-n alb, departe, nu crede neagra veste.

Vioarele în doliu, cu strunele plesnite
Te cheamă tremurînd, cu nota cea din urmă
Şi-n van se uită-n zări şi-ntreabă de-a ta urmă
Feciora-n alb, pe braţe cu roze vestejite.

Se duse visătorul cu fruntea înstristată
Şi trandafiri de-acuma nu vor mai înflori ;
Cu visurile moarte în pace va dormi...
Fecioara-n alb muri-va pe marmura stelată.

Alteori, gestul experienţelor formale, care trebuie presupuse chiar dacă nu le cunoaştem, îl duce la tipărirea versurilor în chip de proză, după obiceiul lui Paul Fort. Aşa se tipăreşte *Altfel (Versuri şi Proză*, nr. 1, 1914). Atît cît putem cunoaşte din unele date istoriografice şi atît cît ne putem ajuta cu intuiţia critică, e de ajuns ca să credem că stîngăciile versului bacovian, sincopele şi acele leşinuri la jumătatea metrului de bază sau chiar numai după cuvîntul iniţial sînt efectele metrice ale unui bun mînuitor de versuri, după cum inima care-şi poate impune singură cîte o sincopă dovedeşte o sănătate perfectă. Dar, oricum ar fi, fapt este că versificaţia lui Bacovia este mai totdeauna liberă. Libertăţile ei sînt adesea de tipul cunoscut :

În salonul plin de vise,
În oglinda larg-ovală încadrată în argint,
Bate toamna,
Şi grădina cangrenată,
În oglinda larg-ovală încadrată în argint.

În fotoliu, ostenită, în largi falduri de mătase,
Pe cînd cade violetul,
Tu citeşti nazalizînd
O poemă decadentă, cadaveric parfumată,
Monotonă.
. . . . . .

De cele mai multe ori însă, libertatea versului nu este metrică, ci ritmică, în aşa fel că silabismului aritmetic, strofei şi dispunerii rimelor nu li se aduce nici o ştirbire, şi deci ochiul nu vede noul vers, rămînînd ca numai

Scanned with OKEN Scanner

urechea să-l descopere la lectură. Şi, în adevăr, această izometrie aritmică este chiar forma versului liber bacovian, formă care va reapărea şi la poeţii de mai tîrziu. Ea dă aspectul prozodic dominant acestei restrînse, dar adînci opere :

Tăcere... e toamnă în cetate...
Plouă... şi numai ploaia dă cuvînt —
E pace de plumb şi e vînt şi pe vînt
Grăbite trec frunze liberate.

Deschide, dă drumu-adorato,
Cu crengi şi foi uscate am venit ;
În tîrg, o fată tristă a murit, —
Şi-au dus-o pe ploaie, şi-au îngropat-o...

Dă drumu, e toamnă în cetate —
Întreg pămîntul pare un mormînt...
Plouă... şi peste tîrg, duse de vînt,
Grăbite, trec frunze liberate.

Caracteristică pentru Bacovia este de asemenea forma care se încarcă de neregularităţi atît metrice, cît şi ritmice :

Stau... şi moina cade, apă, glod...
Să nu mai ştiu nimic ar fi un singur mod —
Un bec agonizează, există, nu există, —
Un alcoolic trece piaţa tristă.

Oraşul doarme ud în umezeala grea.
Prin zidurile astea poate doarme ca ; —
Case de fier în case de zid,
Şi porţile grele se-nchid...
Un clavir îngînă-ncet la etaj,
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj —
Stropii sar,
Ninge zoios,
La geam, într-un pahar, —
O rozã galbenă se uită-n jos.

Putînd stabili două sau trei categorii de versificaţie (forma regulată fiind cea de-a treia), ceea ce nu putem

Scanned with OKEN Scanner

cunoaşte la Bacovia este mica istorie a versului său. Ne lipseşte cu totul mişcarea de la versul iniţial la sincopa expresivă, care îl particularizează. Fie că opera este prea restrînsă, fie că această evoluţie s-a produs anterior, fapt este că poetul s-a menţinut la ritmul elementar, de la revista ieşeană *Arta* (seria a II-a, 1894—1896) pînă la culegerea ultimă, *Stanţe burgheze* (1947).

3. Adrian Maniu apare în perioada de desprindere de simbolism a modernismului său, după 1910 adică. El este contemporan în debut şi în spirit cu F. Aderca, Tristan Tzara, Emil Isac, I. Vinea şi Marcel Iancu. Simbolist terific mai întîi, se imaginează macabru şi umoristic în felul poeţilor francezi noi de la sfîrşitul secolului trecut. De la aceştia împrumută poza, plăcerea de a se compune înspăimîntător, sarcasmul, umorul negru, satanismul etc... Tînărul poet este, bineînţeles, un iconoclast. Îşi propune deci să nu capete, în poezia sa, vechea deprindere academică şi sentimentală. Împotriva sentimentalismului foloseşte senzualitatea şi chiar intenţia obscenă, iar împotriva academismului — familiaritatea expresiei de toate zilele şi ţinuta negramaticală ; împotriva şi a deprinderii sentimentale şi a celei academice dispune pe lîngă aceasta de umor, de sarcasm, de ironie şi autoironie. Simţind adesea că devine sentimental sau academic, gestul său cel mai frecvent este să se tragă de mînecă. Formă a poeziei academice, versul clasic va fi şi el un obiect de deriziune. Nici nu-l va folosi pentru debut, ignorîndu-l cu totul. Debutul i-l constituie placheta de proze *Figurile de ceară* (1912). Cîte o proză, cum este *Cîntarea Încîntărilor tale*, începe să zvîcnească ritmic şi pare a deveni vers liber :

> Şi urechea ta e un ghioc, melc de o trandafirie obscenitate.
> Talia ta e un ţurţur de gheaţă.
> Dar mlădierea e elastică flacără
> Şi rîsul trupului tău e noapte.
> . . . . . .
> Lapte şi miere e trupul tău
> Degetele picioarelor tale au gropiţe care aţîţă.
> Şi surîs care linişteşte e gropiţa rinichilor tăi.

Scanned with OKEN Scanner

După ridiculizarea Sulamitei, vine şi rîndul „Damei cu camelii". În proza ce i se rezervă *(La Dame aux camélias)*, fraza prinde pe alocuri să se înalţe de asemenea la tonul silabelor numărate, ceea ce comandă parentezul : „eureka, pentru versul liber". Evident, nu putea fi vorba de nici o descoperire, deoarece versul liber românesc are la această dată o vîrstă apreciabilă. Dar orientarea poetului rămîne semnificativă. Debutînd nu cu versuri, ci cu proze, el sfidează una dintre deprinderile lirismului : solemnitatea clasică. În *D-nu Schalet* (*Seara*, nr. 1346, 1913), avem fraza : „Îmi replică o frază pe care o ţin minte incomplect : Oscar Wilde şi-a vîndut dinţii ca să aibă ce mînca, cum mai mînca ha-ha-ha-ha (rimează)". Schiţa de dramă lirică *Salomeea* (1915), apărută mai întîi fragmentar în *Noua Revistă Română* şi *Seara*, din acelaşi îndemn, alternează proza cu versul liber :

Prin staulul unde-s paie rumegate
şi bălegarul cald mirositor,
mă plimb între cirezile bălţate
s-aleg o răsplătire zeilor.

A ! iată-l : atît de mîndru că ar putea fi Dumnezeu. Atît de puternic încît ar urni singur carul mare : trebuie consultat astrologul.

Mugeşte albul taur
— Nu-i prea mult ?
Un taur pentru răsbunările femeii.

Cîteodată însă versurile, fie chiar libere, i se par prea evidente şi le acoperă cu dispunerea în proză, ca în *Noapte de mai multe ori* (*Seara*, nr. 1381, 1913) :

În odaie e tăcere şi e noapte. Trupul tău miroase a porumb şi-a mere coapte. Trupul tău m-a îndurerat, încît simt că gîndul o să se desprindă, vis urît — în oglindă şi în gît.

Militantismul antiliric şi antiacademic însemnează şi duce prin urmare la antiformalism. Şi în adevăr, după cum se vede, tema debutului lui Adrian Maniu este discreditarea versului clasic. Intenţia de a promova proza

Scanned with OKEN Scanner

la rang de instrument poetic, desigur după modele franceze şi reluînd deci şi încercările noastre de la *Literatorul* şi de la celelalte reviste conmilitone, se manifestă de asemenea în numeroase împrejurări. Remarcabile în acest sens sînt unele fragmente din *Flori de hîrtie* (*Seara*, nr. 1381, 1913) :

> Vin să mă culc la picioarele tale, cum un
> şarpe înconjoară cu nemişcarea un cireş
> înflorit pentru toată noaptea.

Din toate aceste jocuri de-a antiversul, precum şi direct din practica poemului în proză, Maniu îşi derivă însă versul său liber. Este primul caz la noi şi singurul pînă în zilele noastre în care se poate vedea cum proza curentată liric se decide pentru noua formă a versului. Poetul însuşi se îndeamnă, cu *Jeluirea durerii mele* (*Seara*, nr. 1452, an. 1914), la atitudini şi forme de expresie mai convenabile, deşi pe ton încă de bravadă :

> Durere — o durerea mea,
> neînţeleasă ai să fii
> cum vrei să te-nţeleagă cineva
> cînd nu te-nveţi cum trebuie să scrii
> Durere prea curată
> Oficial
> 30 de bani — coala timbrată
> sentimental înregistrată — banal.

Dar versul său liber se constituise în întregime. Cîte un fragment din *Salomeea* îl propune cu deosebită putere de sugestie :

> Să vie Salomeea,
> ca un şarpe, tîrîndu-se spre strachina de lapte,
> cu ochi de aur, în aurii inele
> cu pleoape de cerneală
> cu tîmplele înrămurite de vine verzi ca fierea
> cu unghiile vopsite-n fapte
> . . . . . .
> O cîntec nesfîrşit
> şi legănat
> de picioruşe albe,

Scanned with OKEN Scanner

zăvorîte cu inel
şi cu brăţări ce te sărută
cu o răcoare prefăcută
în şerpuiri
atît de scumpe
— şi de grele.

Poezii ca *Balade*, *Balada spînzuratului* şi *Vînătoare mistică* (*Flacăra*, nr. 28, 29—30, 32, 1916), reprezintă ce a putut da mai bun nu numai poetul antiacademic de atunci, dar şi întreagă acea perioadă de poezie nouă dintre 1910 şi 1916, fiind în acelaşi timp exemple de verslibrism armonios şi expresiv. Fireşte, Adrian Maniu nu-şi va uita tocmai el izbînzile de tinereţe. Peste douăzeci de ani şi mai bine, cînd se va ivi împrejurarea ca volumele succesive *Lîngă pămînt* (1925), *Drumul spre Stele* (1930), *Cartea Ţării* (1934) şi *Cîntece de dragoste şi moarte* (1935) să şi le strîngă singur în ediţii definitive (*Versuri*, 1938, ca şi *Cîntece Tăcute* şi *Versuri în Proză*, 1965), se va face că uită *Balada spînzuratului*, dar îşi va reaminti de celelalte două, chiar dacă le tipăreşte cu unele revizuiri. Multe va uita poetul din cîte făcuse în tinereţe. Va uita că fusese „copilul teribil" dinainte de război ; va uita ostentaţia juvenilă şi nu mai puţin juvenilul gust pentru macabru ; îşi va uita pornirile antiacademice şi antisentimentale ; va lăsa cu totul la o parte voinţa inovatoare şi va prefera, dacă nu chiar valori opuse, în orice caz un fel de supunere la tradiţia literară, căreia îi va aduce însă toate beneficiile de originalitate ale experienţei sale iconoclaste. Imaginea totdeauna nouă nu va mai fi ţipătoare ; poetul se va aplica să-i dea o uşoară „patină", un aspect de podoabă veche ; argintului strălucitor i se va prefera argintul cromat ; iar vechimea imaginii va fi cultivată pînă la stîngăcia primitivă, pe un ton liric luat dintre banal şi ingenuu. Este adevărat însă că la versul liber nu va renunţa. Fie revizuit în producţia de tinereţe, fie de dată recentă, noul vers este un instrument mînuit pînă la ultimul volum. E folosit direct ca în *Povestea din sat*, acea biogra-

Scanned with OKEN Scanner

fie poetică a unei fete de țară care, înșelată de băiatul arendașului, dispare fără urmă ; însă

Sus în slăvi se vede tron de-argint,
Cu o pernă cernită...
Și deasupra cine șade ?
Însăși Maica Domnului...
De colo, păzește turma lesne căzătoare a stelelor,
Goana soarelui și toate rătăcirile lunei.
De colo privește prin ochian
Codrii verzi, galbeni sau negri de timp...
Munții și apele,
Urșii și oamenii.

Vede și pe fata cu părul de aur,
Din povestea satului uitat...
Din povestea ce de-atîtea ori s-a întîmplat...
O vede-necată, într-o vînă albastră de rîu,
Care tîrăște în drum,
Ca legătură umflată cu merinde,
Pîntecul în care a murit alt copil...

Maica Domnului ar putea s-o schimbe în pasăre...
Dar o lasă să fie piatră și iarbă,
Să fie piatră și iarbă...
Lîngă sat...

De cele mai multe ori, volumele constrîng versul liber la izometrie. E o izometrie de atîtea ori numai aparentă, dar foarte stăruitoare. Grupate în catrene distincte sau în terține, măsurile acestea produc o primă impresie de tradiționalizare, de supunere la vechile norme ale versificației. E o iluzie similară cu aceea din Bacovia. Păstrînd strofa, rimele și cîteodată chiar scrupulul silabic, versul liber se semnalează exclusiv din modificările ritmului. Să luăm două strofe din poezia *Pentru o pasăre moartă :*

Plîngeai ținînd în palme păsărica moartă,
Numai moartea a deschis colivia închisoare.
Cîntecul strălucise ca o rază de soare,
Acum pasărea galbenă seamănă cu o frunză moartă.

Scanned with OKEN Scanner

Frunză de aur... Moartea e bogăție,
Pe care Dumnezeu tuturor o s-o dăruiască.
Mărgeaua ochilor n-o să te mai urmărească...
Jalea dorului îți ciripea cu veselie.

Versurile acestea, formal, sînt tot atît de departe de prozodia tradițională ca și *Povestea din sat* sau ca oricare bravadă din tinerețe. E în ele o libertate ritmică și, în definitiv, chiar un accent de proză care le divulgă. Minulescu simula versul liber ; cu Adrian Maniu avem cazul invers, al simulării versului tradițional. Terținele din *Cartea Țării*, singurul volum din care lipsește versul liber aparent, susțin pînă la capăt hotărîrea grafică de clasicizare. În celelalte volume, există însă și ritmuri foarte disciplinate, cum n-am fi întîlnit în perioada teribilismului. Și, dimpreună cu simularea versului tradițional, ele semnifică fără îndoială o altă orientare prozodică sau, oricum, voința altei orientări, ceea ce în artă e același lucru. Rămînînd adevărat că versul liber aparent sau neaparent specifică întreaga operă a lui Adrian Maniu, nu este mai puțin adevărat că, începînd după primul mare război și de la volumul *Lîngă pămînt*, o dată cu motivele de inspirație i se cuminșesc și versurile ca vers. Ele manifestă o aspirație poate mai matură și participă la un proces mai larg de tradiționalizare, al cărei ultim rezultat este „ediția definitivă", întocmită de autor [1]. Încît, privit în devenirea sa formală, Adrian Maniu, ocolind totdeauna tonul înalt și solemnitatea, căreia i-a preferat un limbaj familiar și voința de simplu, urcă toate treptele versificației, de la proza curentată liric la versul liber și de la acesta la versul clasic regenerat, ultima ediție, din 1965, redispunînd totul, tipografic, în proză.

4. În primul an după primul război mondial, Transilvania ne aduce pe noul poet Lucian Blaga, care trimite neașteptat confraților și cititorilor din restul țării volumașul *Poemele Luminii* (1919), de la Sibiu, dimpreună cu *Pietre pentru templul meu* (1919). În amîn-

[1] Am urmărit acest proces în *Revista Fundațiilor* (nr. 5, 1938).

Scanned with OKEN Scanner

două, o sensibilitate orientată la mister, o afirmaţie nietzscheană a vieţii, o imaginaţie originală şi strălucitoare, dar rece, un climat speculativ, intelectualizat şi chiar logic în compunerea imaginilor, arătau unitatea internă la care participau deopotrivă. Între *Poemele Luminii* şi *Pietre pentru templul meu* deosebirea era numai de ordin tipografic : în timp ce „poemele“ fuseseră tipărite într-un fel de „proză spaţiată“, „cugetările“ volumului al doilea apăruseră în proza obişnuită. Dar, calitativ, nu se deosebeau. „Poemele“ puteau prea bine să primească tipografierea prozei, iar „cugetările“ să fie dispuse după tehnica întîmplătoare a poemelor. Demonstraţia s-a şi făcut de cronicarii momentului. Versurile noului poet erau de fapt o proză întreruptă şi rînduită ca „poem tipografic“. Expresia aceasta este însă a lui Mallarmé, şi poetul transilvănean e mai mult decît probabil că n-o cunoştea. O întrebuinţăm totuşi în lipsa alteia. Iată aparenţa lor în concret :

. . . . . .

Gorunele din margine de codru,
De ce mă-nvinge
Cu aripi moi atîta pace
Cînd zac în umbra ta
Şi mă desmierzi cu frunza-ţi jucăuşă...
O, cine ştie ? — Poate că
Din trunchiul tău îmi vor ciopli
Nu peste mult sicriul, —
Şi liniştea
Ce voi gusta-o între scîndurile lui,
O simt pe semne de acum :
O simt cum frunza ta mi-o picură în suflet —
Şi mut
Ascult cum creşte-n trupul tău sicriul,
Sicriul meu
Cu fiecare clipă care trece,
Gorunule din margine de codru...

În afară de aspectul tipografic, nici un alt element de versificaţie nu apare ; iar în volum o singură dată, în

Scanned with OKEN Scanner

absența totală a elementelor de versificație, se rătăcește o rimă comună :

O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat
Să nu se simtă Dumnezeu
În mine
Un rob în temniță încătușat...

Îndrăzneala unei asemenea proze de a se recomanda ca poezie și vers trebuia să atragă atenția. Poezia i s-a recunoscut fără întîrziere. Numai versul nu putea fi identificat ca vers tot atît de repede. Nedumerirea era cu atît mai reală, cu cît acest similivers apăruse fără să sugereze vreun model care l-ar fi autorizat. Adevărul este că la noi se cunoștea foarte puțin, la acea dată, poezia germană mai nouă. Forma lui Lucian Blaga, depășind toate experiențele bucureștene, care urmaseră pe cele franceze, își avea originile în „versul necesar" al lui Arno Holz (vezi *supra*, p. 85—86). Pentru a doua oară în istoria versificației noastre — prima dată fiind experiența verslibristă a lui St. O. Iosif — poezia germană îndeamnă la libertatea prozodică. Dar poetul nu va stărui. Chiar de la volumul următor, *Pașii Profetului* (1921), cu toată identitatea de substanță față de *Poemele Luminii*, artificiul tipografic dispare într-o măsură care înlesnește recunoașterea versului liber :

De prea mult aur crapă boabele de grîu.
Ici-colo roșii stropi de mac
și-n lan
o fată
cu gene lungi ca spicele de orz.

Mai mult încă : mici proze se lasă ispitite de ritm și rimă, ca în *Pan cîntă :*

Sînt singur și sînt plin de scaiu.
Am stăpînit cîndva un cer de stele
și lumilor
eu le cîntam din naiu.

Nimicul își încoardă struna.
Azi nu străbate-n grota mea

Scanned with OKEN Scanner

nici un străin,
doar salamandrele pestriţe vin
şi cîteodată :
Luna.

Cu *În Marea Trecere* (1924) şi *Lauda Somnului* (1929), motivele poetului se evanghelizează, şi tonul psalmodic, de necuprinsă taină, îi face versurile libere din ce în ce mai cîntătoare :

Unde eşti Elohim ?
Lumea din mînile tale-a zburat
ca porumbelul lui Noe.
Tu poate şi astăzi o mai aştepţi.
Unde eşti Elohim ?
Umblăm turburaţi şi fără voie,
printre stihiile nopţii te iscodim,
sărutăm în pulberi steaua de sub călcîie
şi-ntrebăm de tine — Elohim.

Vîntul fără de somn îl oprim
şi te-ncercăm cu nările
Elohim.
Animale străine prin spaţii oprim
şi le-ntrebăm de tine, Elohim.
Pînă în cele din urmă margini privim,
noi sfinţii, noi apele,
noi tîlharii, noi pietrele,
drumul întoarcerii nu-l mai ştim
Elohim, Elohim.

Dar *La Cumpăna Apelor* (1935), *La Curţile Dorului* (1938) şi *Nebănuitele trepte* (1943), alături de versul liber muzicalizat, propun de asemenea vechi ritmuri prozodice, a căror disciplină unduioasă arăta a fi profitat din plin de şcoala libertăţii. Şi numărul acestor vechi ritmuri prozodice devine impunător mai cu seamă sub forma distihurilor, pe care le aflăm în *Lîngă Cetate :*

Nebunul cetăţii spre turn
priveşte, călcînd pe coturn.
Ce spornic e timpul, ce lin
prin noi strecuratul venin.

Scanned with OKEN Scanner

Bang-bang. Cît de bine ar fi
cetatea să uite o zi
că ceasul îi este stăpîn,
dar ornicul bate bătrîn.

Izbînzile cui n-au căzut ?
Şi inima cui n-a tăcut ?
Ah ! luntrele toate spre-apus
un val aherontic le-a dus.

Lucian Blaga debutează, prin urmare, cu „poemul tipografic", tehnică a dezarticulării versului pînă la dispariţia lui în proză, de care îl deosebeşte numai capriciul punerii în pagină ; sau poate e mai adevărat să se spună că debutează cu proze tipărite spaţiat ; de la al doilea volum renunţă la acest fel de a-şi constela paginile [1] şi, fiind solicitat tot mai mult de cîte o asonanţă, de cîte o rimă, de măsurarea izometrică a rîndurilor şi de ritmuri mai izomorfe, e dus la alcătuirea versului liber muzical ; în sfîrşit, forma iniţială, semnalată numai tipografic şi devenită fără întîrziere vers liber, se disciplinează chiar metriceşte în scurte distihuri mai cu seamă, a căror simplitate şi putere este cu totul necunoscută prozodiei noastre tradiţionale.

5. În plin versliberism, cînd însuşi Ovid Densusianu se arăta speriat de ritmurile tradiţionalistului Nichifor Crainic, Ion Barbu inumpe cu un fierbinte parnasianism. Proclamat, adică retoric, dar şi lapidar, respirînd amplu, sonor, dar fără vacuităţi, versul noului poet a putut atrage atenţia printr-o virilitate inedită în poezia noastră. Cu totul potrivit ca să exprime frenezia cosmică ce se intuia, ritmul din *Panteism* (*Sburătorul*, nr. 35, 1919), deşi la antipodul prozelor de debut ale lui Lucian Blaga, era tot atît de nou :

[1] În „ediţia definitivă" (*Poezii*, 1942) întocmită de autor, capriciul tipografic dispare chiar în *Poemele Luminii*, retipărite aliniat. E de la sine înţeles că nu dispare totodată şi posibilitatea asocierii cu Arno Holz, pe care poetul a ţinut astfel s-o acopere inutil, de îndată ce ea este evidentă în prima ediţie a *Poemelor Luminii*.

Scanned with OKEN Scanner

Vom merge spre fierbintea, frenetica viaţă
Spre sînul ei puternic, cioplit în dur bazalt ;
Uitat să fie visul şi sborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceaţă.

Vom coborî spre calda, impudica Cybelă
Pe care flori de fildeş sau umed putregai
Îşi înfrăţesc de-a valma teluricul lor trai.
Şi-i vom cuprinde coapsa fecundă de femelă.

Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente
Vieţii universale şi-adînci ne vom reda ;
Iar nervii noştri, hidră cu mii de guri, vor bea
Interioara-i mare de flăcări violente.

Şi peste tot în trupuri şi roci fierbinţi, — orgie
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,
Cutremurînd vertebre de silex sau granit,
Va hohoti imensă, Vitala Histerie...

Dacă versul ca vers putea totuşi să mai fie raportat la forma unor poeţi francezi bine cunoscuţi şi, de la noi, a macedonskianului Gabriel Donna, estetica vitalistă în ţinută parnasiană reprezenta desigur noutatea cea mai personală a noului poet. Interesantă ca atitudine în sine şi ca sinteză artistică, această estetică originală va face ca versul, în care se va mai exprima, să se rupă din articulaţiile lui de cremene, să nu se mai lase „cioplit" în „dur bazalt", să devină mai propriu şi deci mai expresiv, într-un cuvînt, să se „histerizeze". Şi, în adevăr, impulsia vitalistă trece repede de la ritmul amplu şi socotit la ritmul bruscat. *Ritmuri pentru nunţile necesare* (*Contemporanul*, nr. 65, 1926) sînt cu totul semnificative în acest sens :

Înspre tronul moalei Vineri
Brusc, ca toţi amanţii tineri,
Am vibrat,
Înflăcărat :
Vaporoasă
Rituală

Scanned with OKEN Scanner

O frumoasă
Massă
Şcoală.
În brăţara ta fă-mi loc
Ca să joc, ca să joc,
Danţul buf
Cu reverenţe
Ori mecanice cadenţe.
Ah ingrată
Energie degradată,
Brută ce desfaci pripită
Grupul simplu de orbită,
Veneră
Inimă
În undire minimă :
Aphelic (alfa)
Perihelic (beta)
Conjunctiv (dodo)
Oponent (adio)

Nevoia de expresivitate ritmică apare de asemenea în *Domnişoara Hus* (*Contemporanul*, nr. 46, 1924), cu deosebire în fragmentul dansului :

Este — Domnişoara Hus,
(Carnaksi, Maşala) —
Cu picioare ca pe fus
Largi şalvari
Undeva.
Pentru ea cinci feciori
Pricopsiţi (ah, beizadele),
Au tăiat cinci alţi feciori
Ce-i făceau la bezele.
Şi-au danţat cei cinci feciori
Pricopsiţi, la ştreangul furcii ;
Ea dantà
Acanà
Cu muscalii şi cu turcii ;
Paşi agale
Cu paşale
Paşi bătuţi
Cu arnăuţi

Scanned with OKEN Scanner

Sprinteni, spornici
Cu polcovnici
De tot sprinteni
De tot sus
De strigau, pierduţi, ibovnici :
— Işalà, Domniţă Hus.

Al treilea şi ultimul mod de versificaţie la Ion Barbu este tot un salt, pe care însă nu-l mai putem lega de modul anterior. O cauză necunoscută istoriei interne redisciplinează măsurile în densităţi metrice oraculare, de felul acestora din *Prezenţă (Sburătorul*, nr. 4, 1927) :

Pendulul apei calme generale
Sub sticlă sta, în Ţările de Jos.
Luceferii marini, amari în vale ;
Sălciu muia şi racul fosforos.
Un gînd adus, de raze şi curbură
(Fii aurul irecuzabil greu.)
Extremele cămărilor de bură
Mirat le începea, în Dumnezeu.

Asupra devenirii versului, volumul *Joc Secund* (1928) poate însă înşela : deschizîndu-se cu forma finală, se încheie cu modul intermediar, necuprinzînd nimic din prozodia începuturilor lui Ion Barbu. Numai cronologia apariţiei în reviste dă oarecare sens acestei evoluţii. Începînd brav parnasian, după bătăile unui metronom cosmic, poetul vitalist îşi dezorganizează ritmurile sau, mai propriu zicînd, şi le reorganizează după impulsiuni şi necesităţi expresive în versul liber, pentru ca în cele din urmă, scăpîndu-ne cauza intimă, să le densifice ordonat în unităţi memorabile, deşi obscure. Poet de extreme ale sensibilităţii, sexualist şi intelectualizant, Ion Barbu este aşadar şi poet de excese metrice, parnasian şi verslibrist aventuros.

6. T. Arghezi, G. Bacovia, Adrian Maniu, Lucian Blaga şi Ion Barbu au scris, aşadar, o bună parte a operei lor în versuri libere. Dar verslibrismul nu este un aspect care i-ar putea grupa la un loc. Spunînd că Parini

Scanned with OKEN Scanner

şi Foscolo au scris endecasilabi „sciolti", că Boileau, Pope şi Bolintineanu al nostru au întrebuinţat alexandrinul, sau că Ronsard, Sainte-Beuve, Carducci şi Eminescu s-au servit cîteodată de acelaşi tip de strofă, fără a-i confunda pentru aceasta, avem totuşi la îndemînă o posibilitate de a-i întruni. Versul clasic este un tipar supraindividual. Versul liber, prin însăşi definiţia lui, prin legea internă, strict individuală, care-l guvernează, se diversifică la nesfîrşit, după cum nesfîrşit este izvorul originalităţii omeneşti. Alexandrinul şi endecasilabul sau oricare alt metru tradiţional, peste oricîte deosebiri, au totuşi ceva comun, fiind forme tipice. Între un vers liber (Verhaeren) şi altul tot liber (D'Annunzio) găsim numai diferenţe. Vers liber nu este o generalitate, ci o manifestare particulară, nesubsumată şi nesubsumabilă. De aceea nici versurile libere ale poeţilor noştri, a căror evoluţie am schiţat-o în paragraful precedent, nu seamănă între ele şi este o absurditate ideea de a-i înţelege pe toţi la un loc prin forma în care au scris. Cu toate acestea, puternica lor originalitate, după cum coexistă cu tendinţa comună de a schimba versul liber pentru versul clasic regenerat, coexistă de asemenea cu mişcarea, semnalabilă la mai toţi, de a lua contact cu ritmurile instinctive populare. Vigié-Lecocq şi, după el, Robert de Souza, pentru simboliştii francezi, observaseră că metrica cedantă a noilor poeţi îngăduie cîte o asonanţă şi chiar cîte un vers nerimat, ca în poezia populară ; Rémy de Gourmont propunea şi posibilitatea unei influenţe. La noi influenţa, ca factor verslibrist cu acţiune iniţială, nu se poate dovedi, deşi poezia noastră populară, în sectorul ei de colinde, oraţii, descîntece, bocete şi cîntece bătrîneşti, este formal neasemuit mai liberă decît carolele sau ròndele franceze. Dar nu e mai puţin adevărat că, după ce versul liber ni se constituie în atîtea feluri cîţi poeţi verslibrişti l-au întrebuinţat, putem semnala contactul, ce se ia prin ei, cu tehnica populară. Şi este interesant faptul că poeţii moderniști ei înşişi sînt aduşi la folclor prin această premisă de verslibrism oral, pe care iniţiatorii noului vers, ca să-l descopere, nu o folosiseră. Adrian Maniu, poetul frondeur dintre 1912 şi 1916, simte tenta-

Scanned with OKEN Scanner

ţia în unele grupuri de măsuri ale Salomeii şi ajunge cu timpul singurul nostru poet de tip cult al superstiţiilor ţărăneşti. Iată descîntecul din *Vrajă de noapte :*

Au trecut pe cîmpuri lupii, haite,
Sub luna argint viu, ce stă să moară.
Vîntul începe mai trist să se vaiete,
Şi cîinii pădurii urlă la moară.

În negurile pline de cruci,
Din răspîntii, au plecat năluci.
Oase ciocănite,
Straie putrezite...
Un-te duci ?

În lături, în lături.
Geme buhaiul...
Strîmbate-nfipte-n mături,
Sboară cu alaiul,
Domniţe fără cunună,
Nayade, ochi de jăratic,
Ţigani sunînd cobze fără strună...

Şi un ţap negru, buhăind nebun, sălbatic,
După babe care pe lebezi încălicate, ghemuite,
Înfig în puf alb călcîie ascuţite...
Toate, toate în spre apus,
Unde şi dragostea s-a dus.

Mai semnificativ apare însă cazul lui Ion Barbu. Ceea ce am numit la el „histerizarea" prozodiei este consecinţa saltului de la parnasianism la metrica populară. *După melci* (apărută mai întîi în *Viaţa Românească*) este un cîntec al efemerităţii, pe care poetul îl susţine cu eresul copilăresc, foarte răspîndit, al scoaterii melcilor din spirale. Urmînd modul popular („Melc, melc / codobelc / Scoate coarne boureşti / Şi te du la Dunăre / Să bei apă tulbure"), mai regulat în *Săraci brazi încetinaţi :*

De Sîntă Maria Mare
Pornesc oile la vale
Şi rămîn stînile goale

Scanned with OKEN Scanner

Rămîn stîni
Fără stăpîni
Strunguţe
Fără oiţe
Scaune fără băciţe
Munte
Fără oi mărunte.

versurile i se propun după aceeaşi tehnică orală :

Cînd Păresimii prin lunci
Răspîndeau petriş de-albine
Ne părea la toţi mai bine :
Ţînci ursuzi,
Desculţi şi uzi,
Fetişcane
(Cozi plăvane)
Înfăşate-n lungi zăvelci
O porneau în turmă bleagă
Să culeagă
Ierburi noi, crăiţe, melci...

sau :

Eu voinic prea tare nu-s.
Şi din fugă
Subt o glugă
De-aluniş pe-o buturugă
Odihnii
Şi eu curînd...

şi încă :

Şoptii :
„Melc încetinel
„Cum n-ai vrut să ieşi mai iute.
„Nici viforniţă, nici mute
„Prin păduri nu m-ar fi prins...
„Iar acum cînd focu-i stins,
„Hornul nins,
„Am fi doi s-alegem pene
„Şi alene
„Să chemăm pe moşul Ene
„Din poene

Scanned with OKEN Scanner

„Să ne-nchidă :
„Mie, gene ;
„Ţie
„Cornul drept
„Cel stîng
„Binişor,
„Pe cînd se frîng
„Lemne-n crîng,
„Melc nătîng,
„Melc nătîng."

Versul scurt, adesea monorimat şi dedublarea lui pe rimă interioară, după tehnica orală binecunoscută, revine chiar în baladele verslibriste, cum sînt *Riga Cripto şi Lapona Enigel* sau *Domnişoara Hus*, precum şi în unele fragmente de poeme nebaladice, cum sînt *Oul dogmatic* sau *Ritmuri pentru nunţile necesare*. Măsura populară predomină şi se frînge mereu pe rima leonină. Modificări de mare efect intervin în cîteva srofe din *Riga Cripto :*

— Enigel, Enigel
Ţi-am adus dulceaţă, iacă,
Uite fragi, ţie dragi
Ia-i şi toarnă-i în puiacă.

Cît priveşte *Domnişoara Hus*, sînt semne că balada populară *Iancu Mare* i-a dat baza metrică, din care Ion Barbu, cu verslibrismul său personal, sporindu-i posibilităţile, creează un instrument de expresivitate nemaiîntîlnită. Cerîndu-i să se turcească, Iancu cere la rîndul lui :

Ia să-mi daţi, dacă mă vreţi
Turc ca voi să mă vedeţi
Vr-o cincizeci
De berbeci
Berci
Cu coarnele răsucite
La gîturi cu pietre scumpe
. . . . . .
Vr-o cincizeci de boi bălţaţi
Cu vărgi negre pe spinare

Scanned with OKEN Scanner

Rotogoale
Pe sub poale
Şi-n vîrful corniţelor
Smarandul hasnalelor
Din darul cadînelor
. . . . . .
Ia să-mi daţi cincizeci de iepe
Iepe tinere sirepe
. . . . . .
Ia făceţi de-mi trimeteţi
Cam vr-o cincizeci de agale
Cam vr-o cincizeci de paşale ;
Cît agaua
Şi cealmaua
Ca s-astup ferestrele
Numai cu cealmalele
Şi cu iataganele
Că nu voi să mă vădesc
Cînd o fi să mă turcesc.

Fragmentul dansului din *Domnişoara Hus* („Şi-au dantat cinci feciori / Pricopsiţi la streangul furcii. / Ea danţa / Acanà / Cu muscalii şi cu turcii ; / Paşi agale / Cu paşale / Paşi bătuţi / Cu arnăuţi / etc.) şi descîntecul de dragoste „Buhuhù la luna şuie / Pe gutuie să mi-l suie, / ... Buhuhù, uhù, de zor / Şi-nc-o dată prin mosor, / / ...Aruncai şi cu pîsat, / Pîclă deasă s-a lăsat ; / Presărai atunci mălai / Şi tot cerul îl spălai / Doar pe plai / Cît un scai / Mai juca un nour mic / Sgribulit şi de nimic“, fie că modifică baza metrică din *Iancu Mare* după nevoia de expresivitate momentană, fie că o folosesc întocmai, contactul poetului modernist cu tehnica populară este evident. La Ion Barbu se poate crede astfel că versul liber românesc derivă, într-un caz cu totul personal, din metrica orală. La ceilalţi poeţi însă avem de semnalat drumul invers, de la versul liber la versul popular. Tudor Arghezi, revenind la libertatea formei, ritmează popular în *Bunavestire* şi *Lingoare* („Fata noastră e bolnavă. / Fata mea şi-a dorului. / În vîrful piciorului / A-nţepat-o cu otravă / Spinul prins de crini şi laur“), pentru ca în

Scanned with OKEN Scanner

Serenada puşcăriei ritmurile şi libere şi populare să i se impună combinate :

Fierăstrae şi rindele
Rod în ciurciuvele.
Pe la trei
Vin păduchii mititei ;
Pe la cinci
Ploşniţele cu opinci
Şobolanul te miroase
Pe la şase.
Gîlcile dacă ţi-au copt
Doctorul vine la opt.
Bezna rece, zidul rece.
Mai muriră paisprezece.

Rima interioară, cu funcţia sa de a face versul oral uşor memorizabil şi de a-l fragmenta pe subunităţi metrice, devine în *Fătălăul* euforică :

Cu vreo cîteva tulee
Mă, tu semeni a femeie.
La sprinceană
Fetişcană,
Subsuoară
De fecioară.
Ai picioare
Domnişoare,
Coapsa lată
Adîncată,
Ca-n zuvelci ;
Urechile ca doi melci ;
Doi zulufi ca doi cîrcei ;
Două boabe de cercei
Deslipite, de muiere.
Şi-al dracului ! — a miere
Şi a tiparoase
Hoitul tău miroase !
Ţi-este mîna
Ca smîntîna,
Degetele ţi-s —
Parcă ţi le-a scris —

Scanned with OKEN Scanner

Gemene
Să semene ;
Degetele ca vermuşii
Pielea : pielea corcoduşii.
Solz de sticlă-n unghie,
Ochiul tău înjunghie,
Gura ta sub firişoare
Pafta-i cu mărgăritare.

Şi Arghezi adaugă, din particularităţile prozodiei populare, enumeraţia şi cîte o veche formulă sacramentală din „descîntece", obţinînd, ca în *Munca*, clocotul pur filologic :

Bubele dulci şi deochiul
Se tămăduiesc cu ghiocul ;
Abuba, gingia şi gălbinarea
Trec repede ca ţigarea.
Doi dumicaţi de jar
În apele unui pahar.
Cu tăciune
Se face şi de-aplecăciune.
Relele coapte
Pier într-o noapte.
Răscăcărătura
Umflătura, surpătura,
Deşelarea,
Noada, spinarea,
Ceafa, nasul
Trec cu trasul.
O alifie
La sfrinţie,
O băutură
La căldură.
La frig
Ţipirig.
Ochiul cu puroi
E spurcat cu usturoi,
Cînd atîrnă
Dai cu scîrnă.
Răul crud
Îl bei cu ud.

Scanned with OKEN Scanner

La rînză
Oblojeală cu pînză
Frica
Se bea cu apă de nimica.
Meşteşugul
Vine cu beteşugul.
Cum ţi-e răul
Cîrmîzul, spînzul, scăpăul,
Sînge de nouă fraţi, coconari,
Migdale amari,
Aşa îţi este şi leacul :
Ducă-s-ar de-a berbeleacul.

Versul liber ajuns la măsura sprintenă este calea poetului modern către folclor şi versificaţia folclorică : se înţelege prin urmare cum Arghezi a fost dus, în ultimul volum, să ritmeze simple „hore", între care se iuţeşte şi cîte „o bătută", cu strigături şi chiuieli *(Horă de băieţi :* „Dar deşteptii fiind prea mulţi / Au rămas pe drept desculţi / I-ha, pa-pa / Pa-pa, i-ha"). Şi se înţelege cum însuşi Lucian Blaga, chiar fără orientarea lui la mistica şi enesurile populare, a putut ajunge, de la versul apter al lui Arno Holz şi paralel cu evoluţia acestuia, la metrica simplicisimă a distihurilor cvasi populare din *La curţile Dorului.* Astfel singura premisă verslibristă mai însemnată care ar fi putut naşte versul liber românesc este redescoperită, în toate posibilităţile ei expresive, de versul liber.

Scanned with OKEN Scanner

VERSUL LIBER ÎN POEZIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

1. Direcţii ideologice noi în creaţia artistică. 2. Reapariţia poemului întins, baladă sau poem epic. 3. Ideea de „ciclu" în poezia contemporană. 4. T. Arghezi : alternarea versificaţiei tradiţionale cu cea modernă sau a celei libere cu una clasică. 5. Aceleaşi aspecte prozodice la alţi poeţi. 6. Două cazuri extreme de vers liber.

Faţă de un trecut, în care iniţiativele politice, rare şi înşelătoare, se mulţumeau cu forme sterpe de culturalism administrativ, literatura română de după 1944 exprimă o tendinţă de artă proprie : e insurecţională pe bază de largă solidaritate cu idealurile muncitorimii revoluţionare, e tumultuoasă de încredere, în cultivarea vieţii colective prezente ca sămînţă de măreţie viitoare şi, întrunind particularităţile omeneşti într-o sumă estetică, e fapt multiform al unei conştiinţe artistice unanime. Nici perioadele de individualism exploziv nu fuseseră lipsite de un climat de epocă ; artiştii lor, folosind fie cuvîntul, fie alte materiale de expresie, respiraseră cu toţii acelaşi aer comun, îl respiraseră fără să ştie, fără participare voită la „spiritul timpului", cum i se spunea încă din anticitatea greacă, la „stilul epocii", cum i se spune de pe la începutul secolului nostru. Lucrînd în deplină izolare, ignorîndu-şi legăturile cu timpul sau cîteodată chiar ne-

gîndu-le, ei construiau totuşi un edificiu istoric, care, neîntrevăzut de mistriaşi, apărea cînd şi cînd, de la mare înălţime, cîte unui Goethe, acesta numindu-l ca şi anticii „Zeitgeist".

Literatura noastră contemporană, alături de celelalte arte, se hrăneşte de douăzeci de ani mai cu seamă din conştiinţa de colaboratoare a Timpului ; climatul socialist este preocuparea ei cea mai productivă şi mai totdeauna voinţa ei creatoare, dorind să ştie ce aer respiră, a ţintit să condiţioneze însuşi văzduhul ; nici un scriitor nu-şi mai cultivă azi originalitatea proprie decît ca posibilitate de înfrumuseţare a operei comune ; lucrătorii socialismului tencuiesc ziduri pe suprafeţe date, avînd cu toţii în mîna stîngă prospectul arhitecturii viitoare. Brigadă specială, arta nouă şlefuieşte şi plantează coloane, aşază frize şi metope, decorează edificiul obştesc cu vaste basoreliefuri şi mozaicuri, populează spaţiile verzi cu statui uriaşe, înalţă imnuri şi pindarizează rezultatele încordatei olimpiade a Muncii. Aceasta e noua tendinţă de artă din primii douăzeci de ani ai revoluţiei socialiste, pe care istoria o înregistrează la noi ca fenomen istorico-artistic necunoscut ; continuînd cele mai bune tradiţii de artă, ea se diferenţiază în cadrul unei formule proprii. Nici rodul nu seamănă cu floarea, floarea cu frunza, frunza cu tulpina sau lujerul, acesta cu rădăcinile, şi rădăcinile cu sîmburele sau sămînţa, fiecare în parte fiind stadiu deosebit de creştere, dar toate la un loc alcătuind un întreg indivizibil de viaţă. În acelaşi fel, literatura ultimilor douăzeci de ani îşi leagă ascuns noutatea de formele cele mai însemnat tradiţionale. În orientarea ei estetică la lumea obiectivă, în stăruinţa asupra sentimentelor publice, în modificarea raportului de la conţinut la formă, care s-a făcut în favoarea conţinutului, în concepţia artei ca „reflectare", principiu şi al *mimesis*-ului aristotelic, în urmărirea tipicităţii ca ipostază exemplară şi reprezentativă a omului, în toate normele ei de creaţie, oricine poate desluşi hotărîrea de a reorganiza clasic lumea ficţiunii artistice.

Astfel că, urmărind momentele de clasicism românesc, după primul, care este clasicismul folcloric, şi al doilea, căruia îi zicem clasicismul cult al secolului trecut,

Scanned with OKEN Scanner

literatura contemporană, în concurs fericit cu celelalte arte, ne apare, privită din viitor, ca voinţă de al treilea clasicism românesc. E clasicismul construirii esteticei socialiste, după cum folclorul fusese al construirii sufletului autohton, iar clasicismul din epoca lui Eminescu, Creangă, Caragiale, al construirii statului naţional. În materiale diferite, care pun în vedere stadii istorice ale dezvoltării societăţii româneşti, aceste trei momente comunică ascuns, cum comunică, în ciuda formelor proprii, fructul cu rădăcina. Şi semnul cel mai evident al solidarităţii lor este întinsa operă de revalorificare critică şi difuziune populară, pe care perioada clasicismului socialist a întreprins-o în privinţa operelor româneşti clasice şi folclorice. În perspectiva istorico-literară, efortul de creaţie al ultimelor două decenii s-a înălţat din ceea ce am numi estetica fundamentelor. Lirismul şi-a asumat din prefacerile revoluţionare ale ţării mişcarea de a se elibera de convenţia idealistă a înaintaşilor. Confinării subiective, izolării artistice şi în general ermetismului liric le-a opus formula contrară a inserţiei în social. Lumea externă, negată în felurite chipuri pînă la 1944, a devenit mai evidentă ca oricînd pentru poeţi. Expresia s-a clarificat, orizontul s-a lărgit. Mergîndu-se mai departe, progresul e cea dintîi modificare de perspectivă. Nici peisajul orizontului lărgit nu mai seamănă cu vechiul peisaj. Pitorescul e dublat de valoarea industrialului. Natura poetică face loc naturii suplimentată tehnic. Nimfele, care erau numai ale izvoarelor limpezi şi ale apelor unduitoare, au fost identificate în graţia fuioarelor de fum ale furnalelor, iar astrul zilei s-a văzut concurat de soarele răsărit în creuzoturi şi în gura cuptoarelor de înaltă tensiune. Ca şi pictorii, poeţii noi au fost seduşi de peisajul industrial alături de cel natural. Ei participă în felul lor la lupta omului socialist cu natura.

2. Dar conduita lirică nouă devine cu totul remarcabilă mai cu seamă în părăsirea acelui artizanat mărunt, care putuse duce cîteodată la mici juvaere lucrate călugăreşte, obiecte în fond de menuiserie (artă minoră, cu

Scanned with OKEN Scanner

alte cuvinte). Urmînd sugestia marilor construcţii socialiste, un număr apreciabil de poeţi au practicat şi practică încă poemul întins. Poet al simbolurilor lumii noi, pînă în 1944, şi de la această dată cronicar înflăcărat al aşezării noii lumi, Mihai Beniuc schimbă cîteodată lira discreţiei fragmentariste pe instrumentul mai declarativ al poemului de proporţii. Lirismul militant îi devine baladic şi narativ. *Chivără Roşie*, din 1948, e astfel o ficţiune a revoluţiei, al cărei duh de foc, de cînd „umbla prin munţi", ca aspiraţie interzisă a oprimaţilor, unde se întîlneşte, stînd la sfat, cu Horea, şi pînă ce răscoala e înăbuşită prin vînzare, luminează poemul întreg :

Prin codri, pe vîrfuri de steni,
Prin falnicii Munţi Apuseni,
Umbla pe-atunci, umbla,
Şi spaima-n domni băga
Chivără Roşie.

Cad popii îngroziţi şi se apleacă
Cu fruntea în pămînt
Şi murmură : „Zloţii vînzării..."
Deodată, ca din pămînt,
Din fundul de purpur al zării
S-aude tunînd :
„Vine judeţul cel greu,
Judeţul cel drept al poporului meu",
Şi-n zare
S-arată călare
Chivără Roşie.

Niciodată, la noi, ideea de revoluţie, văzută ca mit popular, n-a fost purtată mai sus, peste piscurile lirismului social. Şi estetica poemului întins îşi afirmă încă o dată legitimitatea, la Mihai Beniuc, în 1954, cînd îşi propune, liric şi narativ, să exprime gloria Griviţei Roşii. (*În frunte comuniştii*, poem) [1].

[1] Alţi poeţi contemporani, autori de poeme lirico-narative : Mihnea Gheorghiu (*Tudor din Vladimiri*, 1955, *Balade*, 1956, *Primăvara în Valea Jiului*, 1957), Maria Banuş (*Despre Pămînt*, 1954, *Ţie îţi vorbesc, Americă*, 1955, *La Porţile Raiului*, 1957), Dan

Scanned with OKEN Scanner

3. Pe realităţi sociale noi se întemeiază de asemenea construcţia ciclurilor de poeme. Complexele industriale, oraşele noi şi reconstrucţia celor vechi îşi oglindesc măreţia arhitecturii în compuneri lirice purtate de aceeaşi ambiţie a monumentalului. Cicluri de poeme se scriau şi pînă în 1944 ; numai că prin ciclu se înţelegea „grup". Zecedouăzeci de poezii, chiar dacă le lipsea unitatea tematică, fiind ale aceluiaşi poet şi apărînd toate deodată, se chemau „ciclu". Azi cuvîntul şi-a recăpătat înţelesul deplin : el conţine ideea de grup, dar mai cu seamă exprimă amplificarea unui singur motiv în construcţii lirice impunătoare. Tudor Arghezi, cu *Cîntare Omului* (1956), acest monument liric al dinamismului omenesc, a intuit în elanul constructiv socialist voinţa irepresibil creatoare a omului şi istoria ei, cum se vede din *Împlinire :*

Fuseseşi blestemat
Să zaci în neputinţă, de-a pururea culcat,
Dar chinuit de rîvna de-a fi, muncit de gînd
Miracolul trezirii l-ai săvîrşit voind.

Poetul fusese pînă atunci un sfînt atletic, necunoscut iconografiei răsăritene, un fel de Sf. Sebastian (Mantegna), cu muşchiulatură de stadion olimpic, dar ţintuită la stîlpul osîndei şi prefăcută de inimiciţia timpului în arici de săgeţi. A trebuit să se instaureze regimul dreptăţii sociale de după 1944, care i-a tras săgeţile una cîte una şi i-a vindecat împunsăturile, pentru ca poetul să vorbească şi să poată făptui în ipostază nouă de „Prometeu deslănţuit". Cu *Cîntare Omului*, Arghezi adaugă celebrului poem shelleyan epizodul social, care îi lipsea. Reprezentîndu-şi istoria voinţei omeneşti, el a văzut antropoidul ridicîndu-se în două picioare şi cu vocaţia soarelui în el, rupînd prima scînteie dintr-un colţ de cremene. Mai înainte, nu puteau scăpăra decît zeii (vezi *La stele*), scînteiele lor înstelînd cerul şi, pe furtună, fulgerînd dintre norii vineţi :

Deşliu (*Lazăr de la Rusca*, 1949, *Minerii din Maramureş*, 1951, *Cîntec de Ruină*, 1957), Ion Brad (*Cincisutistul*, 1952, *Balada Împuşcaţilor*, 1955), Aurel Rău (*Focurile Sacre*, 1956), A. E. Baconski (*Două Poeme*, 1956, *Imn către Zori de Zi*, 1962), Ion Horea (*Coloană în Amiază*, 1961).

Scanned with OKEN Scanner

Într-un avînt sălbatic, te-ai dus pînă la stele
Şi te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele ;
Că mîna îţi arsese cu care-ai scormonit
În jarul alb din cîmpul de sus, eşti răsplătit :
Ai pus-o să răsară, să-ţi ardă-n vatra goală.
A fost, biruitoare, întîia ta răscoală.

Urmează izbînda de a-şi fi prelungit mîinile în unelte de muncă şi creaţie ; şi deodată (un „deodată" milenar), din antropoidul robiei sociale se răscoală omul liber. El e făptura nouă a revoluţiei proletare, termen real şi ultim al istoriei libertăţii. Pe acest om, iluzionat de revoluţii anterioare, dar eliberat numai de mutaţia lui socialistă, îl slăveşte T. Arghezi în *Cîntare Omului*. Poetul a intuit coordonata de dinamism creator a epocii contemporane. Frate bun cu arhitecţii statului proletar, el ridică în faţa realităţii socialiste imensa oglindă a poeziei lui, care dublează marele spectacol de energie în desfăşurare.

Omul nou, apărut la noi, nu e însă numai fiinţa liberă, a cărei istorie ni s-a rostit prin Arghezi ; el este de asemeni o conştiinţă dilatată peste marginile individualismului şi ajunsă la sentimentul solidarităţii internaţionale. Cauză şi totodată efect a libertăţii unanime, libertatea lui e libertatea omenirii întregi. Internaţional, poetul umanităţii libere va fi tot atît de sensibil la suferinţele lumii, zise, „de culoare". Această îmbrăţişare a omului, bocet suprem asupra exploziei atomice care a încheiat în Japonia cel de al doilea război mondial, se revarsă binefăcătoare din *Surîsul Hiroshimei* (1957) de Eugen Jebeleanu. Cu o imagine apocaliptică, spiritul secolului douăzeci este „demonul din a XX-a vale" şi glasul lui ameninţă însăşi ordinea minerală a creaţiunii :

Nu,
pot să prefac într-o vale
orişice munte.
Pot să prefac orice munte
într-un nimic răsturnat,
o piramidă a golului
cu creştetu-n jos,
o colosală
cupă de beznă !

Scanned with OKEN Scanner

Şi duhul nimicirii se lasă în trombă de funingine şi cenuşă asupra Hiroshimei. „Demonul" şi-a arătat puterea de negaţiune. O lume de fantome pluteşte peste incinerarea totală şi printre pîlcurile de conture rătăcitoare adie muzica de cor a „copiilor ucişi" :

Ce ceaţă deasă, vai, ce ceaţă deasă...
Nu mai cunoaştem drumul către casă...
Sîntem uşori şi ceaţa e ca fumul.
Vai, unde-o fi, unde se-ascunde drumul ?
Ce ceaţă deasă, vai, ce ceaţă mare.
Unde-i cărarea, doamnă-nvăţătoare ?
Sub talpă n-avem nici un drum... plutim...
Vai, unde-i casa, cum să nimerim ?
Şi sîntem goi şi ne cuprinde teama,
Unde e tata ? unde este mama ?
Nu ne vedem nici între noi de loc
Şi jocul nu ne place, nu e joc... !
Nu mai cunoaştem drumul către casă
Şi ceaţa este deasă, deasă, deasă.

Eugen Jebeleanu, în *Surîsul Hiroshimei*, cîntă în doi timpi, lovind şi mîngîind o claviatură neagră de bemoli. De la fantasticele imagini, de teroare eshatologică ale atomizării, şi pînă la gingăşia celor evocatoare de mugurii umanităţii striviţi prin atomizare e un registru liric al ocrotirii vieţii, al paternităţii îndeosebi, dar al unei paternităţi largi, şi, am zice, absolute, cum numai poeţii ştiu să absolutizeze relativul. Sfîrşitul acestui poem „ocazional" înfloreşte din cenuşă ; faţada reconstrucţiei oraşului priveşte spre viitor, cu un surîs trecut prin moarte. O eră de progres, de pace şi de viaţă fericită e perspectiva pe care o deschide luminosul final. Poezia ciclului întreg izvorăşte însă din sentimentul şi aspiraţia la solidaritate umană. Poetul a prefăcut în valori lirice sentimentele omului nelimitat naţional sau rasial. E acelaşi spirit al timpului, care exprimîndu-şi prin Arghezi dinamismul creator, prin Beniuc duhul revoluţionar, iar prin poeţi ca Jebeleanu şi-a exprimat umanismul socialist.

Dar asemenea modificări de sensibilitate n-ar fi fost cu putinţă în ţara noastră fără restructurarea societăţii.

Scanned with OKEN Scanner

Nici viziunea şi cronica revoluţionară din Beniuc, nici umanismul creator din Arghezi, nici noul umanism din Jebeleanu nu sînt lotuşi plutitori pe ape, ci flori cu rădăcini numerabile, într-un sol a cărui compoziţie a fost întîi recondiţionată. Şi solul acesta e forma socială construită în ultimii douăzeci de ani, e societatea socialistă în al cărei cuprins individul circulă ca o globulă de sînge prin tot organismul. Ca să se ajungă aci, a fost nevoie de schimbări radicale pe plan social şi politic. Transpuse în imagini şi vibraţii, valorile morale ale lumii socialiste apar în *Scrisoare către anul 2000* (1963) de Ion Bănuţă. Volumul cuprinde trei cicluri *(Prolog, Toaca timpului se joacă, Cetatea tăcerii)*, fiecare fiind compus din cîte o serie de momente lirice ale aceleiaşi vieţi omeneşti, care, plecînd dintr-un sat argeşean al exploatării boiereşti, participă în atelierele Griviţei la călirea noului crez social, trece prin iadul puşcăriei după februarie 1933 şi ajunge în sfîrşit, cu surîsul poeziei pe buze, la marea victorie din 23 August 1944. Autorităţile satului natal, represive şi fiscale, sînt văzute în chip de imagini ale temniţei *(Drugi de fier)* :

Drugi de fier. Nevăzuţi
Stau în umbră. Reci. Tăcuţi.
Fără ştirea nimănui
stau în calea omului.
Cui să ceri
puteri,
să scapere,
de întuneric să te apere ?
Ca un tăietor de sare
caut soare
în tăişuri de topoare.

în *O lacrimă* :

Tîrîţi spre închisori, muncitorii Griviţei
...îşi privesc casele cu dragoste
acolo sînt femeile, copiii, viaţa lor

acolo stă pe case moartea, ca un cocoş de tablă
sunînd zi şi noapte în nefirescul văzduh.

Scanned with OKEN Scanner

Iar după străbaterea infernului detenţiei, spaţiu sinistru de teroare, supliciu şi moarte, simbolizat de gealatul „Ancateu“ (e un roman patetic, cum nu sînt multe, în ciclul *Cetatea tăcerii)*, explodează victoria steagurilor roşii, pe care poetul, într-o viziune aprins maiakovskiană, le urmăreşte în migraţia de pe întinsul ţării pe meridianele globului şi de aci pe întreg sistemul planetar şi galactic *(Toate steagurile roşii). Scrisoare către anul 2000* este astfel o autobiografie, dar nu una de răsfăţuri subiective, ci de împletire a vieţii personale cu procesul de constituire al noii societăţi româneşti. Cu puteri proprii de a evoca trecutul şi de a prospecta viitorul, Ion Bănuţă îşi trimite documentul liric în memoria posterităţii. Ca şi la Arghezi, Jebeleanu şi Beniuc, poemul se dezvoltă pe una din coordonatele ideologice ale epocii. Fără a zice că prometeismul voinţei omeneşti, umanismul socialist şi geneza noii societăţi româneşti ar caracteriza singure şi pe de-a întregul lirismul ultimilor douăzeci de ani, e deosebit de remarcabil că poeţii timpului se grupează pe mari direcţii lirice, încă de descifrat, că sfera motivelor de inspiraţie s-a lărgit social şi că poezia aspiră ea însăşi la dimensiunea construcţiilor socialiste. [1]

4. Dacă direcţiile lirice îi separă, poeţii numiţi mai sus, indiferent de vîrstă şi formaţie, sînt orientaţi în comun la acelaşi militantism social şi mînuiesc deopotrivă prozodia clasică regenerată ca şi pe cea liberă. S-ar zice că optimismul, energia şi dinamismul inspiraţiei lor ar fi trebuit mai curînd să-i ducă la frîngerea versificaţiei regulate. Dar se întîmplă ca Tudor Arghezi, marele contemporan al mai multor generaţii de poeţi decît a putut fi V. Alecsandri, să cultive versul tradiţional şi forma sonetului chiar în volumele *1907* (1955) şi *Cîntare Omului* (1956), prin care se celebrează voinţa umană, în desfăşurare eroică. Tipul dominant de versificaţie din aceste două culegeri este fie sonetul, ca în prima, fie metrul

[1] Alţi poeţi contemporani, autori de „cicluri“ : Cicerone Theodorescu (*Copiii Cartierului*, 1961), Tiberiu Utan (*Chemări*, 1955, *Versuri*, 1961), Aurel Rău (*Mesteacănul*, 1953, *Focurile Sacre*, 1956) şi, în sens mai larg, A. E. Baconski (*Poezii*, 1950, *Cîntece de Zi şi Noapte*, 1954, *Fluxul Memoriei*, 1957).

Scanned with OKEN Scanner

simili-alexandrin, ca în a doua, cum apare din *A fost o noapte oarbă :*

A fost o noapte oarbă, cu luna-n ceruri lipsă,
Stăpînii-şi amintiră, treziţi, de-Apocalipsă.

E adevărat că poetul uneori, în acelaşi volum, ca în *Născocitorul*, trece cu ştiută îndemînare la versul liber :

Ai născocit pe-ncetul uneltele, cu care
Ţi s-a făcut mai dîrză voinţa şi mai tare...
Tot căutînd zadarnic şi încercînd aiurea,
Ai născocit tăişul, cuţitul şi securea,
Vicleanul fierăstrău,
Tovarăşul şi şoarecele tău,
Care-şi strecoară firul ca luciul de oglinzi
În curmeziş prin codri şi îi despică grinzi.

dar domină versul de 14 silabe întrerupt cîteodată şi chiar de cîte două ori succesiv pe emistihul de 7 silabe. Paradoxala regularitate prozodică va dobîndi în scurt timp unele consolidări teoretice. În interviul *Despre Poezie cu Tudor Arghezi* (în *Contemporanul*, nr. 4, an. 1958), Toma George Maiorescu aduce pe poet să-i declare : „Versul alb e folosit atunci cînd nu poţi să faci un vers colorat. Paul Verlaine a spus că rima e o bijuterie care nu face două parale. Dar este o bijuterie. Vedeţi dvs., corsetele care se obişnuiesc a se pune inspiraţiei au intrat în forţa lucrurilor. Nu poţi face un sonet de 40 de versuri.“ Ca în tinereţea de la *Linia Dreaptă* (v. *supra*, p. 277), poetul, deşi verslibrist în atîtea reprize, face teoria versului clasic : „Corsetul e o dimensiune dată pe corpul cuvîntului şi al ideii. Dacă pui o gheată 41 pe un picior 45 n-o să poţi umbla“, iar, ca să răspundă observaţiei interlocutorului („dar chiar dvs. aţi spart corsetele vechi“), afirmă : „Da, dar am adoptat alte corsete“. Numai că, tot ca în tinereţe, deşi susţinînd teoretic ideea de constrîngere, de disciplină şi deci economie a versului clasic („Şi în poetică trebuiesc constrîngeri. Toată viaţa e o disciplină. Filozofiile sînt constrîngeri. Credinţele, constrîngeri. Ele împiedică pe animal să iasă din pielea lui. De ce să nu avem şi în scris constrîngeri analoage ? Asta pentru onoarea şi a limbii şi a atitudinii pe

Scanned with OKEN Scanner

care trebuie s-o aibă în viaţa literară un scriitor"), Arghezi nu va asculta mai puţin, în practică, de acea lege a pendulaţiei spontane de la metrica regulată la metrica liberă, mişcare recurentă ce se poate identifica oricînd şi oriunde în cuprinsul vastei sale opere şi care originează energicul endecasilab arghezian. Volumele ulterioare pînă la *Poeme noi* (1963) şi *Silabe* (1965) reprezintă formal aceeaşi trecere spontană de la versul clasic la versul liber, ca şi de la libertate la disciplină, într-o alternanţă, care, însemnîndu-i opera întreagă, nu atinge niciodată, de o parte, anarhia, iar de alta, mecanicitatea.

5. Mihai Beniuc, în volumul de debut *Cîntece de Pierzanie* (1938), este un versificator calm, deşi clocotind de o materie eruptivă, ca în *Intrare :*

Toată vremea am rămas eu însumi,
Pe la porţi domneşti n-am fost milog,
N-am ştiut şi nu pot să mă rog,
Nici n-aş vrea s-auză alţii plînsu-mi.

sau în *La Drum,* din volumul *Cîntece noi* (1940) :

Cîte lupte am pierdut în viaţă,
Cîte vieţi am doborît în luptă,
Mărturie inima-mi de ghiaţă
Şi această veche lance ruptă !

Forma clasică a versului va fi la el un exerciţiu semnalabil încă în *Mărul de lîngă drum* (1954) :

Sînt măr de lîngă drum şi fără gard.
La mine-n ramuri poame roşii ard.
Drumeţule, să iai fără sfială,
Că n-ai să dai la nimeni socoteală.
Iar dacă vreai s-aduci cuiva mulţam,
Adu-l ţărînii ce sub mine-o am.
E ţara ce pe sînul ei ne ţine,
Hrănindu-ne, pe tine şi pe mine.

şi va deveni chiar „sonet" în *Pitonul de la Tomis,* din culegerea *Pe Coardele Timpului* (1963), gustul versificaţiei clasice nedispărînd nici în volumul mai recent *Cu*

Scanned with OKEN Scanner

Faruri Aprinse (1964). Dar tradiţionalismul formal, sub puterea acelei materii eruptive şi nu o dată impure, care specifică pe poet, se va fi învrîstat între timp cu o versificaţie dezarticulată. Astfel, încă de la volumul *Un om aşteaptă răsăritul* (1946), Beniuc sfîrteca metrica regulată, revoluţia formală răspunzînd dinamismului revoluţionar al ideii :

Şi totuşi cred într-o lumină nouă.
Dar pentru asta, noi poeţii
Trebuie să ştim pe care coardă
E de sunat.
Nu-i timp acum de cîntece duioase,
De lună şi dragoste.
Ca murmurul izvoarelor
Şi şopotul frunzei,
S-aud mai tare gemetele surde
Din pieptul mulţimilor.
Descîntece şi blesteme ne trebuie !
Ca vraciii să vîrîm în viaţă
Febra mişcării.
Să plesnească odată gogoaşa prezentului,
Ca să vedem ieşind din ea
Fluturele vieţii noi.

Dar pînă şi într-o poezie fără zvîcniri revoluţionare, cum este *Cheile* din volumul de mai tîrziu *Pe Coardele Timpului*, poezie însă plină de altfel de dinamism, tulburătoare ca patos al efemerităţii omului, ritmurile se desfac din strînsori formale şi ies comandate numai de frămîntarea lăuntrică. Poetul se simte „casă de bani încuiată“ şi cere Timpului să-l uşureze de „fişicurile“ anilor, pe care i le-a dat „în păstrare“ :

Credeai că n-am să-i număr ?
Aceasta a fost
Doar la-nceput,
Cînd mi se părea că glumeşti,
Dar văd că te-ntreci cu gluma,
Şi anii tăi sînt tot mai grei,
Metalul lor e mai întunecat,
Zimţii înţeapă,

Scanned with OKEN Scanner

Pajura seamănă a zgripţor,
Iar capu-i de mort.
. . . . . .
Timpule, ...
Descuie odată
Şi ia-ţi-i !
. . . . . .
...Uite, mă pun în genunchi,
Îţi sărut poalele veşniciei,
Mă umilesc,
Nă mă lăsa,
Ia-ţi anii.
. . . . . .
Descuie !

Ah, ticălosul
A pierdut cheile.

Versul clasic alternat cu versul liber este, aşadar, de asemenea, ţinuta prozodică a poeziei lui Mihai Beniuc, după cum schimbarea registrului metric la Arghezi şi Beniuc e fenomenul formal comun al lui Eugen Jebeleanu şi Ion Bănuţă. Din acest punct de vedere, poetul larg reprezentativ rămîne Arghezi, al cărui registru dublu de ritmuri subsumează practica mai tuturor poeţilor contemporani, dominîndu-i la cei optzeci şi cinci de ani ai săi, după cum, mai puţin cu tinereţea şi mai mult cu maturitatea lui, a dominat alte cîteva generaţii anterioare de poeţi. Fiind cu neputinţă de arătat enumerativ atîtea conduite metrice, convingătoare numai analitic, sîntem constrînşi să afirmăm că majoritatea marelui grup de poeţi ai timpului e caracterizat verslibristă, fără însă a nu ispiti şi metrica tradiţională. Cu toţii, ei beneficiază de experienţa libertăţii prozodice, pe care o fac, fiecare pe seamă proprie, sau o fructifică de la alţii sub forma ritmurilor clasice renăscute. [1]

[1] Din acest punct de vedere, poetul vremii cu facultatea remarcabilă a lui Arghezi de a schimba fără pierderi versul liber cu versul clasic regenerat şi invers este Miron Radu Paraschivescu (*Cîntice Ţigăneşti*, 1941 — *Versul liber*, 1965).

Scanned with OKEN Scanner

6. Ca să cunoaştem însă două cazuri extreme de versliberism contemporan, care există în ipostază neoscilantă, încă neatrasă, cu alte cuvinte, de virtuţile renăscute ale versului clasic, va trebui să ne referim la doi tineri, aparţinînd unul penultimei, iar altul chiar ultimei generaţii ; afini oarecum spiritual şi, mai precis, afini încă o dată ca practicanţi exclusivi ai versului liber, ei sînt Geo Dumitrescu şi Marin Sorescu. Cu al doilea, atingem zona emitentă de noi poeţi a epocii, după cum cu primul ne aflăm în aceeaşi zonă de acum douăzeci de ani şi mai bine. În adevăr, Geo Dumitrescu debutează, sub pseudonimul temporar Felix Anadam şi ca membru al cercului de poezie cvasi clandestin „Albatros", cu o plachetă exiguă de „poeme" *Aritmetică* (1941). Tînăr şi deci protestatar la această dată, el supune la un loc realităţi sociale şi artistice unui tratament acid ; convenţia social-burgheză, erotică şi literară sufere acţiunea corodentă a unei luciditâţi şi ironii, care se compun în efecte de sarcasm clar antiliric ; poza tinerească a dezabuzării e uneori ingenuă în felul plăcerii băieţaşilor de a îmbrăca hainele tatălui, neuitînd să-şi facă mustăţi cu cărbunele, dar mai adesea coexistă paradoxal, în forme autentice, cu stări sufleteşti de suavă prospeţime. Conformaţia poetului devine mai notabilă în *Libertatea de a trage cu puşca* (1946), volum care obţine, ca să apară, „Premiul Poeţilor Tineri". Sarcasmul semnalat în prima culegere ţinteşte acum însăşi civilizaţia maşinistă a timpului nostru *(Ford)*, istoria contemporană cu cel de al doilea război mondial *(Libertatea de a trage cu puşca)* şi, într-un fel mai filozofic, vanitatea spiritului omenesc de a aspira la idei stabile *(Despre certitudini)*. E în totul o satiră foarte amară, care putea să îngrijoreze critica asupra viitorului acestui poet, deşi, încă o dată, propoziţii lirice pure contrapunctau înviorător nota sarcastică. Astfel, omul civilizaţiei mecanice, „omul nou", posesorul unui Ford „cu mulţi cai putere" şi victimă a propriei lui creaţii maşiniste, mai pe scurt *homo americanus*, care îşi scrie numele cu „dublu-ve", care are „vaste abatoare de tinichea" (citeşte „nichel", perisabil totuşi), care îşi „încreţeşte fruntea de muşama" arsă de soare, cînd poetul îi

Scanned with OKEN Scanner

spune că ştie să cînte „din vioară", şi care îi „demonstrează că elevatorul ăsta reprezintă una sută mii de braţe omeneşti", cugetînd „cordial că poezia este iremediabil demodată", om care „înconjură globul de atîtea ori" cu vagoanele lui de grîne, care, de pe „vîrful celor 300 de etaje" nu mai e apucat niciodată de dorinţa să zboare, în sfîrşit omul „simplu, şi mare, şi practic, şi util ca Majestatea Sa Cărbunele", dar cu „cap de nucă", află că „femeia" lui totuşi nu poate fi „maşină de gătit cu petrol", că nu-şi înnoadă „şireturile cu aparatul în fiecare dimineaţă", că „cirezile (lui) enorme... au coarne frumoase, privirile calme şi nările moi", despre vitele acestea fiind „cu neputinţă să crezi că funcţionează cu benzină" sau că ar susţine între ele războaie „ca toată lumea" ajunsă la automatismul mecanic, că el, poetul, încă mai stă „cîteodată de vorbă cu o ulucă". O afirmaţie a drepturilor vieţii şi poeziei faţă de civilizaţia mecanicistă ni se formulează astfel sugestiv şi original. Al doilea război mondial, în timpul căruia Geo Dumitrescu scria versuri de acestea, îi atrage de asemenea sarcasmul. În *Libertatea de a trage cu puşca* (tipărită mai întîi cu titlul *Luna de la Trebizonda* în *Kalende*, nr. 3, martie 1943), e vorba nu chiar de războiul mondial, ci de starea de război văzută ca măcel stupid şi condiţie a istoriei omeneşti. De la început poetul alătură situaţii care scapără semnificaţia esenţială : într-o „groapă neagră", printre morminte probabile, „oamenii" stau de vorbă pe întuneric şi, „murdari, slabi şi patetici ca în Shakespeare", socotindu-şi „gloanţele şi zilele" în speranţa „unui atac peste noapte", nu mai au nici o tresărire în faţa răsăritului de lună, care iese „fără cască, de undeva din bezna ghimpată", plăcerea lor unică fiind să-şi aprindă cîte o ţigare şi să discute „despre libertatea de a trage cu puşca" ; „sînt sigur că unul din ei eram eu", adaugă imediat poetul ca aparţinător al acestei umanităţi iraţional beliciste :

> de altfel, astăzi mi-am găsit în sertar, printre manuscrise
> fel de fel,
> pistolul meu ghintuit, cu douăzeci şi patru de focuri,
> cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu
> mă-nşel.

Scanned with OKEN Scanner

Doamne, ce de isprăvi am mai făcut şi atunci !...
Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz şi crud ;
ţin minte să fi ucis trei sute şaizeci de duşmani într-un
singur asalt...
ah ! răcnetele mele de mînie şi triumf şi-acuma mi le mai aud !...

La Waterloo eram cu bietul Bonaparte cabotinul,
rostandizînd pe pragul unui veac,
viteaz şi inutil şi grasseiat la culme,
luptam şi-atuncea, ce eram să fac !

Cel care ne vorbeşte nouă, cititorilor, şi vorbeşte totodată camarazilor lui de luptă, nu e tînărul de douăzeci şi cîţiva ani, cîţi avea autorul scriind aceste versuri, ci veteranul istoriei beliciste a umanităţii, simbol al condiţiei ei bezmetice, dacă e adevărat că natura i se defineşte prin măceluri permanente ; dar amintirile se sfîrşesc şi „ultimele cuvinte“ cad „ca nişte pietre“ în groapa de întuneric al începutului, unde „degetele strîngeau o ţigare fumată de mult“, iar camarazii de luptă, „înarmaţi şi patetici“, „rezemaţi de pietrele unor morminte“, ascultau „uluiţi“ stupida poveste a seminţiei lor ; sîntem într-o lume în care pînă şi morţii, „dormindu-şi veşnicia“, convorbeau tot „despre libertatea de a trage cu puşca“ în continuare, la sfîrşitul fiecărui război, lume în care poetul, ca să afirme că nimic nu s-a schimbat de la creaţia ei, jură pe ce are mai sfînt, pe arma lui de foc, că parcă luna însăşi e tot cea de la „asediul Trebizondei“ :

Paralel cu noi, dedesubt, oamenii îşi dormeau veşnicia —
şi ei discutau despre libertatea de a trage cu puşca după
fiecare măcel.
Pe pistolul meu cu douăzeci şi patru de gloanţe !, luna mi
se pare aceeaşi
cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nşel...

Conformaţia acestui poet e un alambic înalt, cu multe spirale, care răcesc orice fierbinţeală şi prefac aburii tinereţii în picături de sarcasm. Satira *Despre certitudini* vizează naivitatea Omului, care „de douăzeci de veacuri“, de cînd le caută, n-a găsit niciuna, „afară de cele patru

Scanned with OKEN Scanner

picioare ale patului", pe care zace ; iubirea însăşi cu o fată „din clasa patra de liceu", plină de teama „de a nu face copii din cauza sărutărilor", în ale cărei mîini se află încă „de mai multe veacuri sensurile planetei", n-a fost certitudine căutată ; de altfel viaţa adevărurilor absolute se şi apropie de sfîrşit, încît

> Trebuie lăsată să cadă întrebarea : „ce ne facem ?",
> totul pare să anunţe că marea revoluţie a început.
> Certitudini, Doamne, ce bine e să ai certitudini :
> În stomac, în cerul gurii, în vîrful unghiilor, în aşternut !

şi, un moment în cadrul acestui poem, „marea revoluţie" socială apare ca unică certitudine, deşi zdruncinată prin repetarea finală a strofei citate. Dar temperamentul sarcastic, după anii de prefacere revoluţionară a societăţii noastre, face loc iubirii directe a semenilor, Geo Dumitrescu devenind unul dintre poeţii, asistenţi activi, ai noilor prefaceri. Cu volumul *Aventuri Lirice* (1963), militantismul social, de epocă, deschis şi declarativ, îşi adaugă pe poetul, care a rămas totuşi, din vechea lui identitate, cu frazarea antilirică şi ideea de prevalenţă a poeziei asupra maşinismului. Glorificarea omului, orientare nouă ca atitudine, din care au dispărut implicaţia şi complicaţia satirică, se asociază acum doar cu mai vechea sfidare a civilizaţiei tehnice. Viaţa şi poezia sînt încă, chiar alături de performanţele astronauticei, singurele realităţi senzaţionale. În limbajul cosmonauţilor, transmiţători pe pămînt de imagini din spaţiul celest, poetul, care i-a premers şi îi concurează încă, transmite imagini din viitor :

> ...Ascultaţi-mă, dar,
> vă transmit cele dintîi veşti :
> zborul se desfăşoară normal.
> Aparatele, inclusiv acumulatorul de iluzii,
> inima,
> funcţionează desăvîrşit.
> Sînt vesel.
> Zbor,
> alerg cu viteza libertăţii —

Scanned with OKEN Scanner

şi-n goana mea,
haosul se preface în timp
. . . . . .

Viteza cea mai nebănuită nu e a propulsiei vectoriale, ci a „minţii umane", a „speranţei" şi a „iubirii" ; şi ceea ce e notabil nu e uimirea omului faţă de noile privelişti ale spaţiului uranic, ci uimirea acestui spaţiu însuşi de „puterea şi măreţia" omenească, în desfăşurare istorică :

„Mărire ţie, omule !" —
cîntau stelele
într-un cor solemn, tulburător,
de glasuri materiale.
„Mărire ţie, omule !" —
intonau miliardele de roiuri astrale —
sau poate nu era decît vuetul
motoarelor mele,
ori bătrînul meu acumulator de iluzii,
ce adunase
ca o credincioasă scoică
imensele radiaţii sonore
ale istoriei umane,
risipite de milenii prin spaţii, —
imnul de glorie al omului.
închinat sieşi...

Fizionomia acestui poet, întunecată iniţial de un rictus sarcastic, ajunge astfel cu timpul să i se lumineze, exprimînd solidaritatea cu omul socialist şi elanul faţă de existenţa lui voluntarist liberă.

O surpriză asemănătoare, dar de altă compunere, fiind a convertirii patosului existenţialist în valori de artă şi viaţă colectivă, aduce poeziei contemporane tînărul Marin Sorescu. Numele lui a apărut mai întîi pe coperta unui volumaş de parodii (*Singur printre poeţi*, 1963). Cîţiva poeţi contemporani, pînă şi foarte tineri, din generaţia chiar a parodistului, primeau de la bunul, deşi muşcătorul confrate recunoaşterea unui mod propriu de expresie. El făcea astfel dovada unei inteligenţe cri-

Scanned with OKEN Scanner

tice, care putea izola dintr-un act poetic atitudinea, iar dintr-un cuprins de viaţă, repetiţia mecanică. Se înţelege că, surprinzînd goluri de sensibilitate, parodia însăşi este în subsidiar act sensibil. Poezia aşadar nu lipsea, cum nu lipseşte din nici o caricatură expresivă. Dar Marin Sorescu era în sine poet nu în subsidiar, ci în primul rînd. Şi ca să răstoarne raportul de la inteligenţa critică la sensibilitate, prin care se afirmase, apare în 1965 cu un volum tot atît de exiguu ca primul, dar acesta — volum de *Poeme*. (Aşa se spune azi în loc de *Poezii*, cum în loc de „poetic", care noţional s-a cam depravat, se zice „poematic". În fine, respectînd iluzia filologică, a cărei sinonimie nu-i atacă puterea de a lumina mai profitabil vechiul sens, Marin Sorescu ni se înfăţişează acum ca autor de „poeme".) Experienţa trecerii de la parodic la liric e un pas, nu gigantic, dar orişicum neobişnuit şi, ca să ne referim numai la literatura noastră, pasul acesta, făcut de un G. Topîrceanu, pe mulţi cititori i-a lăsat neconvinşi, alta fiind situaţia unui D. Anghel.

Cazul noului poet e mai interesant decît orice referinţă istorico-literară. El s-a născut ca om într-o doară, fiindcă a „zărit lumină pe pămînt" *(Am zărit lumină)*; dînd peste semeni de-ai săi, îi întreabă mai întîi de sănătate :

M-am născut şi eu
Să văd ce *mai* faceţi.
Sănătoşi ? Voinici ?

şi apoi, deodată, „Cum o mai duceţi cu fericirea ?" ; tulburat de acel *mai* subliniat de noi şi îndeosebi de întrebarea gravă a existenţii oamenilor, despre fericire, cititorul află din chiar versul următor că poetul n-a întrebat ca să i se dea răspunsul, pe care îl cunoaşte prea bine de mai înainte, nu se ştie de unde : „Mulţumesc, nu-mi răspundeţi", răspuns pe care nici n-are timp să-l aştepte, deoarece, cum zice el cu aceeaşi putere de a-şi fixa cititorii :

Nu am timp de răspunsuri,
Abia dacă am timp să pun întrebări

Scanned with OKEN Scanner

atît de scurtă fiindu-i viaţa ; altfel, „îi place aici", pe pămînt :

E cald, e frumos
Şi atîta lumină încît
Creşte iarba.

dar unei fete, care se uită la el „cu sufletul", îi spune tot preştiutor şi resignat : „Nu, dragă, nu te deranja să mă iubeşti", admiţîndu-i doar să-l confirme simbolic în refuzul lui :

O cafea neagră voi servi, totuşi,
Din mîna ta.
Îmi place că tu ştii s-o faci
Amară.

Versurile acestea, pe care se deschide volumul, sînt amabil glumeţe, dar tulburătoare. Spectacolul nou este al unui copil plin de ingenuitate care se joacă în drojdiile existenţei.

Altundeva, în *Matinală*, umanitatea întreagă i se înfăţişează în imagini candide de internat şcolar, printre care suferinţa şi moartea se semnalează ca reguli ale jocunditătii acestei vieţi :

Ne spălăm cu clăbucul tău, soare,
Săpunul nostru fundamental
Pus la îndemînă
Pe poliţa cerului.
Întindem mereu braţele spre tine
Şi ne frecăm bine cu lumină,
De ne dor oasele de-atîta fericire.

Copilul a şi îmbătrînit în versul subliniat, rîsul i se preface în zîmbet constrîns, consumul de lumină se soldează cu durerea oaselor, dar el trece, ca peste o glumă fără rost, la întremătoarea imagine de internat, dimineaţa, în spălător :

O, ce veselie
E pe pămînt dimineaţa !
Ca într-un spălător de internat,

Cînd copiii iau apă în gură
Şi se stropesc unii pe alţii,

pentru ca apoi, tot în glumă, să ni se comunice regula gravă a jocului :

Deocamdată încă nu ştim de unde să luăm
Şi cele mai bune prosoape
Şi ne ştergem pe faţă cu moartea.

E limpede că Marin Sorescu, familiar, conversativ şi voit prozastic în conduita lui stilistică, dezbracă mari teme lirice, care au fost ale poeziei de totdeauna, de solemnitatea sub care poeţii le-au înfăţişat de obicei, ocolind pe departe voinţa de a fi oracol al ultimelor înţelesuri ale vieţii, la care totuşi ajunge şi revine stăruitor. Slujitor de mistere, fără îndoială, noul poet preferă costumului preoţesc şi hieratismului, chiar evoluînd prin altare, cămaşa deschisă la piept, mînecile suflecate şi umorul benign. Gluma delicat tristă, fără clovneria sau sarcasmul altora, e identitatea lui în a gîndi ideea de viaţă şi moarte. Ingenuitatea comunică o experienţă fundamentală de viaţă : e paradoxul liric, pe care ni-l propune Marin Sorescu. S-ar zice că umorul lui grav şi-a ales ca loc de predilecţie un promontoriu extrem, dincolo de care nu mai e cu putinţă decît saltul în neant.

Dar umorul nu-i sterilizează lirismul, după legea lui binecunoscută, iar capul geografic, pe care se află, are o lăţime care îi îngăduie, deşi în marginea neantului, mişcări şi clădiri de apărare. Astfel, simbolul de patetism nedeclarat din *Paşii :*

Nu pot să dorm,
Mi s-a plîns copacul :
Visez urît.
Apar în juru-mi
Fel de fel de nopţi,
Şi, de spaimă, pe trunchiul meu coaja
Face riduri.
Uneori mă zvîrcolesc şi gem,
Şi atunci trebuie să mă clatine puţin
Vîntul,

Scanned with OKEN Scanner

Ca să nu cumva să mă usuc
În somn.
Dar cînd mă trezesc
Văd un ochi care mă pîndeşte
În piatra de colo,
Şi aud paşi de groază
Apropiindu-se.
Pe fiecare frunză care mi-a picat
De-a lungul anilor
Aud cîte-un pas rău
Apropiindu-se.

sau mirarea în faţa spectacolului absurd din *Cearcăn :*

Aseară am uitat un ochi deschis,
Şi toată noaptea m-a tras întunericul.
Era un zaţ negru
Rămas pe fundul lucrurilor,
În care eu trebuia să ghicesc
Lumea, istoria, copacii
Şi mersul planetelor.
Dar oricum aş fi sucit
Ceaşca pămîntului,
Imaginile mi se aşezau de-a-ndoaselea.
În locul oamenilor apăreau maimuţe,
În locul stelelor — nişte roate de fum,
În locul copacilor — ciuperci carnivore.
...Dimineaţa devenisem tot
Un cearcăn mare
În jurul ochiului meu
Cel mirat.

Îndeosebi *Creaţie* este, uşor burlesc, un poem memorabil de apocalips existenţialist : poetul scrie „pe cutremure", cuvintele îi „alunecă mult mai încolo", sub masa lui de lucru se află „un vulcan" în erupţie, aşa că opera şi-o iscăleşte „direct pe cenuşă", toate lucrurile odăii sar „de la locul lor", însăşi geologia îl asaltează, îl amuţeşte, cu „muntele din zare" care „i-a intrat în gură",

Căluş ale cărui rămăşiţe
Încă le vor mai scuipa
Urmaşii mei din a şaptea spiţă,

Scanned with OKEN Scanner

frunzele copacilor ca şi strămoşii poetului, „foarte mulţi“, deci umanitatea de pînă la el,

S-au mutat în pămînt
De teama cutremurelor,

rămînînd singur pe lume, bîntuit de marea spaimă de a mai căuta, fără izbîndă, să lege între ele, „ca pe şinele de cale ferată după deraiere“, cuvintele,

Care fug unul într-o parte,
Altul în cealaltă,
Înnebunite de groază.

Este cel mai frumos scurt poem al istoriei şi sensibilităţii contemporane.

Şi totuşi, pe un asemenea promontoriu al groazei şi disperării poetul găseşte destul loc şi timp ca, plimbîndu-se pe calea ferată („Drumul cel mai drept / Cu putinţă“), cu mîinile la spate, să spună liniştit despre trenul ce-i răbufneşte în spate şi „care n-a auzit nimic despre poet“ :

Acest tren — martor mi-e Zenon bătrînul —
Nu mă va ajunge niciodată,
Pentru că eu mereu voi avea un avans
Faţă de lucrurile care nu gîndesc.

Replică a spiritului uman dată propriei sale creaţii, maşinismului sau poate chiar creierului electronic ? Poate. În orice caz, Marin Sorescu, printre simbolurile existenţialiste ale „spaimei“ şi „catastrofei“ universalizate, are destul loc şi timp să-şi construiască, în chip de redută, o poezie a solidarităţii genealogice şi a rezistenţei culturalnaţionale, împotriva ideii şi sentimentului de neant. Stirpea proprie, resimţită şi văzută în generaţiile antecesorilor şi deopotrivă ale descendenţilor, precum şi văzduhul ţării înstelat de vitejeştile fapte populare ale unor Mircea cel Bătrîn, Ştefan cel Mare, de imaginile poetice ale lui Eminescu şi de persistenţa milenară în sărăcie a unui popor al pămîntului sînt, în poezii ca *Viscol* şi *Laocoon*, ca *Bărbaţii* şi *Trebuiau să poarte un nume*, în

Scanned with OKEN Scanner

Muzeul Satului şi altele, puternice acte de solidarizare cu realităţi supraindividuale, sînt gesturi de constructor şi, în dramatismul conştiinţei poetului, sînt poate în cele din urmă uitări mîntuitoare ale obsesiei abisului.

Cu acestea, nu am inventariat toată cuprinderea conştiinţei de poet a lui Marin Sorescu. Rămîne nereţinut cel puţin orizontul cosmic al acestei conştiinţe ca altă faţă a solidarităţii ei cu lumea şi, cînd zicem „cosmic", respingînd apucătura cosmografică a poeţilor pînă la care ideea lui B. Croce despre caracterul de „cosmicitate" al poeziei adevărate a ajuns deformată, gîndim pe de o parte mişcarea poetului printre marile forme ale creaţiunii obiective, la care îşi raportează repetat modul subiectivităţii lui (bravada, cu mîinile în buzunări, a neînţelesurilor lumii), iar de altă parte gîndim concreşterea cîte unei imagini pînă la acoperirea orizontului real, pînă la suplantarea acestuia, pînă la constituirea ei, pe legea unicei propagări germinative, în mici universuri de sine stătătoare (v. *Melcul, Munţii, Hîrtie).*

El priveşte totul de la înălţimi panoramice, de unde privirea se preface în viziune, ca în partida de *Şah* a Omului cu Destinul :

Eu mut o zi albă,
El mută o zi neagră.
Eu înaintez cu un vis,
El mi-l ia la război.
El îmi atacă plămînii,
Eu mă gîndesc un an la spital,
Fac o combinaţie strălucită
Şi-i cîştig o zi neagră.
El mută o nenorocire
Şi mă ameninţă cu cancerul
(Care merge deocamdată în formă de cruce)
Dar eu îi pun în faţă o carte
Şi-l silesc să se retragă.
Îi mai cîştig cîteva piese,
Dar, uite, jumătate din viaţa mea
E scoasă pe margine.
— O să-ţi dau şah şi pierzi optimismul,

Scanned with OKEN Scanner

Îmi spune el.
— Nu-i nimic, glumesc eu,
Fac rocada sentimentelor.

În spatele meu soţia, copiii,
Soarele, luna şi ceilalţi chibiţi
Tremură pentru orice mişcare a mea.

Eu îmi aprind o ţigare
Şi continui partida.

Imaginile folosite mai peste tot au dimensiunea cosmică din *Focul Sacru* :

Mai aruncaţi nişte vreascuri
În soare,
Am auzit c-o să se stingă
Peste cîteva miliarde
De ani.
. . . . . .
Mai aruncaţi ceva în el,
Nişte vreascuri,
Nişte vieţi.

Că, uite, a şi început să pîlpîe
Pe feţele noastre,
Făcîndu-le frumoase şi urîte,
Făcîndu-le noapte şi zi,
Făcîndu-le anotimpuri şi ani.

Privitor la imaginile în care se descarcă sensibilitatea noului poet, putem crede, numai după citatele de pînă acum, că nuclee metaforice atît de personale şi atît de cristalizate nu s-au mai emis, poate, de la Lucian Blaga al *Poemelor Luminii*. Cu marele înaintaş el mai are de altfel în comun, ca particularitate de limbaj ideativ, frecvenţa şi adîncimea imaginilor temporale. Cuvintele lui fug adesea pe o lungă cursă de percuţie istorică, fiind de aceea un fel de sonde aruncate în timp, fie acest timp biologico-familial, social-popular, generic uman sau chiar geologic şi cosmic. Noutatea imaginilor şi tempo-

Scanned with OKEN Scanner

ralitatea percepţiei poetice (pe lîngă orientarea la viaţa subconştientă, tot atît de semnalabilă) îl fac asociabil, aşa dar, cu Blaga. Numai însă că despre Lucian Blaga, fiindcă el avea mai totdeauna o conduită preoţească şi chiar profetică, se putea spune că profesa misterul, în timp ce Marin Sorescu, îndrăzneţ din timiditate, e un Gavroche al baricadelor poeziei ridicate împotriva misterelor de la marginea ciliformă a sensibilităţii contemporane. Din acest nou punct de vedere, diferenţial faţă de Blaga, el continuă, cu mijloace proprii, tradiţia modernă românească a desolemnizării poeziei, a discreditării atitudinii oficiante, îmbogăţind substanţial categoria lirică instituită la noi, după modele franceze (Tristan Corbière şi Jules Laforgue), pînă în primul război mondial, de Adrian Maniu. Sub influenţa antiacademică şi modernistă a acestui poet, desprins el însuşi mai tîrziu de gustul tiflei lirice din tinereţe, influenţă, declarată mai evident abia după aceea, a altor maeştri, ca T. Arghezi, G. Bacovia, Ion Barbu şi Blaga, în perioada 1916—1946, a apărut o bogată poezie a umorului grav, ilustrată un moment, repede părăsit, chiar de Al. Philippide cu *Aur Sterp*, de un Emil Botta cu *Întunecatul April*, de un Constant Tonegaru, cu *Plantaţii*, de un Geo Dumitrescu cu *Libertatea de a trage cu puşca*, de un I. Chivu cu *Zumbe* şi în sfîrşit, azi, de *Poemele* lui Marin Sorescu. Purtător al unei originalităţi convingătoare, noul poet aparţine astfel deopotrivă identităţii sale de mînuitor ingenuu al unor materiale inflamabile, ca şi peisajului literar românesc, şi timpului nostru, în orientarea lui antiexistenţialistă fiind în acelaşi timp o lecţie dintre cele mai profitabile.

Dar Geo Dumitrescu şi Marin Sorescu sînt asociabili nu numai prin compunere intimă de umor şi lirism ; ei practică de asemenea în exclusivitate versul liber. Este adevărat că în privinţa amîndurora, şi îndeosebi a celui mai tînăr, avem încă rezerva evoluţiei viitoare ; pînă azi însă sînt singurii dintre contemporani care mînuiesc un vers rupt din marginea prozei, cu observaţia că Marin Sorescu, în remarcabila lui economie verbală, reprezintă

Scanned with OKEN Scanner

cazul metric extrem, inaugurat la noi de Lucian Blaga în *Poemele Luminii*, în timp ce Geo Dumitrescu nu dispreţuieşte să-şi rimeze, oricît de neglijent, rîndurile de voită proză discursivă. Poezia română contemporană se caracterizează, prin urmare, formal, fie practicînd, alternant sau concomitent, versul liber şi versul clasic renăscut din experienţa libertăţii metrice, cum s-a văzut la poeţii mai vîrstnici, în frunte cu T. Arghezi, fie căutînd să evite orice element de declamaţie, apropiind versul de ritmurile inaparente ale prozei, ca ultimii doi.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA a III-a

ESTETICA VERSULUI LIBER

Scanned with OKEN Scanner

IMPLICAŢII ESTETICE ÎN ISTORIA VERSULUI LIBER

1. Formulări teoretice despre verslibrism. 2. Influenţa muzicii simfonice ca factor al noii versificaţii. 3. Dematematizarea ritmului poetic. 4. Confundarea versului liber cu aritmia prozei. Este proza în adevăr aritmică ? 5. Valori ritmice în celelalte arte. 6. Ritmul, mod de existenţă universal. 7. Versul liber şi îndrumarea spiritului francez la valoarea vieţii. 8. Definiţia şi estetica versului liber.

1. După cum reiese din istoricul chestiunii, versul liber a fost o dezbatere îndeosebi a literaturii franceze. Matematizarea alexandrinului, ca preocupare exclusiv formală, ajungînd prin numeroşi versificatori la efecte de pur metronomism, poeţii francezi au resimţit mai acut şi mai colectiv nevoia de libertate metrică. Alături de ei, se află de asemenea o serie de teoreticieni conaţionali, care putuseră observa la rîndul lor tendinţa versului clasic la mecanicitate. Încă din secolul al XVIII-lea, un număr apreciabil de cercetători scrutează posibilitatea unei alte forme de vers ; ei întrevăd destul de limpede evoluţia alexandrinului, din nevoia de expresivitate, către o proză ritmică deosebită de proza ciceroniană sau proza de amvon [1]. În secolul următor, după experienţa limitată a romanticilor, spirite ca Ernest Renan, J.-M. Guyau şi

[1] Vezi : Hugo P. Thième, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Gustave Lanson reiau pe seamă proprie dezbaterea teoretică, anunţînd, dacă nu chiar dispariţia versului tradiţional, în orice caz îmbogăţirea prozei cu forme ritmice necunoscute şi preferinţa modernilor pentru acest nou mijloc de expresie. Dar tot poeţii, teoreticieni mai substanţiali, deşi de ocazie, îşi vor comenta practica reformistă, prezentată ca revoluţionară, cu puncte de vedere care vor da problemei versului liber conturul propriu. Şirul lor e anticipat de Baudelaire cu celebra prefaţă la poemele sale în proză ; el visează „miracolul unei proze poetice, muzicală fără ritm şi fără rimă, îndeajuns de mlădioasă şi de bruscată («heurtée») ca să se adapteze la mişcările lirice ale sufletului, la ondulaţiile reveriei, la tresăririle conştiinţei". Dacă desluşim exact ceea ce înţelegea marele poet prin proză „fără ritm" *(id est* versul nou, „fără măsură"), estetica versului liber e aproape deplin constituită în aceste cîteva rînduri. În afară de dilatarea conştiinţei revoluţionare şi de explicarea noului vers prin influenţa muzicii simfonice, poeţii simbolişti vor repeta în forme felurite fidelitatea versului faţă de mişcările oricît de fugace ale sensibilităţii, adică ceea ce fixase Baudelaire. Nici din epocă, în prefaţa poeziilor lui, nici de mai tîrziu, cînd Gustave Kahn va reveni într-o conferinţă ţinută la „Casa Studenţilor" parisieni (*Le Vers Libre*, 1912), el nu va avea ce să adauge esenţial. Unităţii atît de lăudate a versului tradiţional îi va opune „unitatea adevărată", care „nu e numărul convenţional al versului, ci oprirea simultană a versului şi a gîndirii", prin gîndire înţelegînd evident mişcare poetică, adică de sensibilitate. „Această unitate, insistă el, constă într-un număr sau ritm de vocale şi consoane, care formează o celulă organică şi independentă", definiţia ei fiind „fragmentul cel mai scurt cu putinţă spre a figura o oprire de voce (în declamaţie) şi o oprire de sens". Ideea, sub alte forme, reapare mereu : „Însemnătatea acestei tehnici noi, în afară de punerea în valoare a armoniilor neglijate din constrîngere, va sta în faptul de a îngădui oricărui poet să-şi conceapă în sine versul sau mai degrabă strofa, să-şi scrie ritmul propriu şi individual în loc să îmbrace o uniformă croită

Scanned with OKEN Scanner

de mai nainte şi care îl sileşte a nu fi decît elevul cutărui glorios predecesor.“ Seamănă noua versificaţie cu vechea proză ? Nicidecum, răspunde Kahn, amintindu-şi de fapt o altă afirmaţie a lui Baudelaire : poezia tradiţională „se deosebea de proză printr-o anumită ordine“, cea simbolistă „vrea să se deosebească prin muzică“, astfel că „dacă versul pseudoclasic sau versul romantic slab nu se distinge decît prin rimă, putînd fi confundat cu proza, versul liber, mai aerian («plus flottant»), va putea să fie confundat cu o proză poetică, ritmată şi cadenţată («rythmée et nombrée»), cu un fel de muzică“. Între prefaţa la poeziile proprii şi conferinţa lui Kahn se produsese însă intervenţia confraternă cea mai autoritară în favoarea versului liber, din partea lui Mallarmé. Deşi cultivînd personal fără abatere alexandrinul şi alte forme de măsuri tradiţionale, ajungînd chiar la amuzamente pur formaliste, cum îi oferea practica rimelor date („bouts rimés“) sau a „versurilor de circumstanţă“, Mallarmé, în frazele sale oraculare, da verslibriştilor protecţia unui spirit obiectiv ; „forma... actuală, îngăduind felului de expresie ce multă vreme a fost poemul în proză... să sfîrşească în chip de... poem critic“, ajutată de „artificiul tipografic al semnificaţiilor“, va reuşi să divulge „ritmurile imediate ale gîndirii ordonînd o prozodie“, fiindcă „orice individ aduce o prozodie nouă“ şi „oricine, cu jocul şi auzul individual, poate compune un instrument, de îndată ce suflă“ ; adaptării „imediate“ a ritmului şi măsurii versurilor la instabilităţile simţirii, el îi subliniază de asemenea rostul, care este al întregii poezii moderne, „de a-şi relua din muzică ceea ce îi aparţine“ („de reprendre à la musique son bien“), iar, dacă versul liber se întîlneşte astfel cu poemul în proză, „împreunarea lor se face sub o influenţă, ştim, străină, aceea a muzicii auzite la concert“.

2. Influenţa muzicii simfonice ca factor al verslibrismului simbolist este o idee susţinută contemporan de mulţi poeţi, cei mai notorii fiind Mallarmé, Gustave Kahn şi Edouard Dujardin (acesta, director al unei *Revue Wagnerienne*). E locul, aşadar, să ne întrebăm : mai

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

întîi, care sînt, de fapt, vederile mallarméene asupra raporturilor poeziei cu muzica şi, apoi, ce gîndesc muzicologii despre aceste raporturi. Cu privire la prima întrebare, e adevărat că Mallarmé, deşi zelator al versului clasic la masa lui de lucru, autoriza public pe mai tineri în experienţele lor metrice şi admitea, după cum s-a văzut, noul ideal liric, care s-ar fi modelat după estetica muzicii de concert ; e adevărat de asemenea că el însoţea, mereu protector, pe tinerii poeţi ai timpului în sala de concerte „Lamoureux", unde ascultau împreună noua muzică wagneriană, despre Wagner scriind un sonet, *Hommage*, şi eseul literar *Richard Wagner, Rêverie d'un Poète Français*. Poetul admiră pe contestatul muzician, în amîndouă scrierile, pentru viziunea „poemului total", compus din muzică, ritm, cuvînt, gîndire, dans şi decor ; el îşi recunoaşte astfel, în muzica wagneriană, propriul său ideal de poezie integrală. E de observat însă că motivele de admiraţie nu sînt strict muzicale. Chiar într-o conferinţă, pe care avea s-o ţină la Oxford şi Cambridge, sub titlul atît de promiţător faţă de ceea ce ne preocupă *La Musique et les Lettres*, cunoştinţele lui despre muzică şi raporturile noi ale acestei arte cu poezia sînt mai mult ocolite decît expuse. „Conferenţiarul, afirmă însuşi ultimul biograf mallarméean Henri Mondor *(Vie de Mallarmé*, 1941), n-a acordat decît cîteva pagini adevăratului său subiect şi, cînd ajunge la el, revendică numai superioritatea scrisului asupra muzicii." Aceasta înseamnă că poetul vedea mai cu seamă deosebirile dintre o artă şi alta, deşi amîndouă au de exprimat o realitate supremă, numită de el „Ideia". Autorul celebrei formule, după care poezia simbolistă tindea „de reprendre à la musique son bien", se dovedeşte astfel nu foarte iniţiat în arta muzicală. De altfel, propria sa fiică îşi aminteşte că Mallarmé nu aprecia deosebit de mult muzica, ea putînd spune chiar că „o dispreţuia" [1]. Nici Edouard Dujardin *(Mallarmé par un des siens*, 1929) nu observase la maestru vreo înclinare mai semnificativ muzicală, ci numai faptul de a recunoaşte în Wagner „un exemplu de ceea ce

[1] Geneviève Bonniot-Mallarmé, *Mallarmé par sa fille*, în *Nouvelle Revue Française*, 1 noiembrie, 1926.

visa el însuşi" despre „poemul total" [1]. Încît influenţa concertelor şi a concepţiei muzicale wagneriene asupra poeziei noi rămîne doar una dintre numeroasele formulări declarative ale poeţilor timpului. Iar cînd un muzicolog ca Jules Combarieu (*Les Rapports de la Musique et de la Poésie*, 1894) îşi propune să lămurească chestiunea esenţială, analiza lui duce la concluzii categoric negative. Între cele două arte în discuţie nu există nici un raport decisiv : „întrucît muzica modernă seamănă, *din punct de vedere al ritmului*, cu poezia muzicală a grecilor, întru atît ea diferă *din toate punctele de vedere* de poezia modernă" ; asimilarea poeziei şi a muzicii este „inadmisibilă" ; distanţa dintre ritmul prozei şi ritmul versului se repetă şi desparte „ritmul poetic de ritmul muzical", ceea ce sub altă formă revine tot atît de ferm că „ritmul muzical este independent de ritmul poetic". Abia concede specialistul o vagă similitudine între versul liber şi muzica melodică : simboliştii „dislocă versul şi substituie vechiului alexandrin *rînduri* de măsuri foarte variabile, care sînt imposibil de descompus în grupe regulate", totul fiind „un fel de recitativ, un echivalent al melodiei continue". Ne aflăm, cu alte cuvinte, tot la rezultatele de muzicalizare verlaineană a versului. Cît despre influenţa muzicii simfonice asupra poeziei, afirmaţiile unor Gustave Kahn şi Edouard Dujardin urmează, după cele de mai sus cu privire la orientarea lui Mallarmé şi la analiza întreprinsă de Combarieu, să le luăm aşadar mai mult ca arme polemice de epocă în lupta lor de a-şi impune inovaţia verslibristă ; ei vorbesc ca poeţi nu în sens propriu, ci metaforic, cum vorbiseră de asemenea, după Horaţiu (iar acesta după Plutarch), despre *ut pictura poesis* poeţii tradiţionalişti, faţă de care simboliştii ţineau să se deosebească prin *ut musica poesis*.

3. Ceea ce totuşi se reţine din această zgomotoasă dezbatere e o voinţă de noutate, care, în ordinea formală, a dus la observaţia justă că alexandrinul şi orice alte măsuri de vers clasic nu-şi susţin totdeauna izometria din

[1] Cf. E. Noulet, *L'Oeuvre Poétique de Stéphane Mallarmé*, 1940.

Scanned with OKEN Scanner

nevoia internă a expresivităţii, ci adesea îşi împlinesc numărul fix de silabe numai după cerinţe de simetrie externă. Asemenea versuri, sporite cu „umpluturi“ acolo unde mişcarea sensibilităţii nu mai ajunge (aceasta, numai ca să li se completeze măsura stabilită), sînt în realitate versuri libere prelungite arbitrar. Poeţii simbolişti şi-au propus deci legitim să descarce versul de asemenea prisosuri şi uscăciuni, reducîndu-l la variaţia metrică impusă numai de lungimea şi de forţa undei momentane de sensibilitate. Legitimitatea reformei lor se autorizează prin urmare de la versul clasic defectuos, cu alte cuvinte de la acel vers tradiţional a cărui schemă metrică întrece impulsul liric. Ei nu sînt chiar „revoluţionarii“, care se închipuiau a fi, de îndată ce alexandrinii perfecţi, exprimînd cu toată întinderea lor tehnică o emoţie corespunzătoare, rămîn dincolo de obiecţiile verslibriste. De aceea, la ancheta lui Marinetti (vezi şi *supra*, p. 81, 82) Albert Mockel, Robert de Souza şi Camille Mauclair aveau să răspundă limpede. Primul : „Alexandrinul este *un caz particular* al versului liber“, al doilea : „emoţia guvernează ordinea vorbirii, alexandrinii putînd fi momente ale acestei mişcări“, iar al treilea : „versul, inclusiv alexandrinul, este în funcţie de *conformaţia cardiacă*“. Este evident deci că ceea ce susţineau ei nu era chiar răsturnarea versificaţiei tradiţionale, ci numai readucerea ei, prin ferirea de mecanicitate, la principiul intern al versului. Această acţiune (propriu-zis reacţiune) faţă de metrica veche, uneori moartă, a condus de altfel pe cei mai numeroşi verslibrişti, după experienţa libertăţii, la ritmurile clasice regenerate, cum am avut pînă acum de mai multe ori prilejul să arătăm. Dar ideea nouă, care însufleţea pe simbolişti, fiind tot mai puternică la succesorii modernişti de pretutindeni, idee care privea principiul însuşi al versului şi, mai cu seamă, complexitatea şi tumultul sufletului modern, era felurimea inconsistentă şi vaporoasă a emoţiilor. Chiar afecte particulare ca liniştea de cuget sau mînia, ca iubirea sau ura etc., după concepţia lor, reprezintă unităţi de intensitate variată, adică mişcări de durată inegală, ce nu pot fi exprimate fidel printr-un tipar izometric, oricare ar fi

Scanned with OKEN Scanner

acesta. Acţiunea lor atacă de aceea, dintre elementele prozodiei clasice, îndeosebi *măsura* şi *strofa* ca fixităţi arbitrare, cultivînd cu exclusivitate *ritmul intern*. Dar interioritatea emoţiilor, stare admisă de ei înşişi, generează *ritmul extern*, formulabil oricum numericeşte în scheme matematice. Încît versificaţia nouă ca şi cea tradiţională rezidă fundamental pe acelaşi dublu ritm, psihologic şi matematic, deosebirea fiind numai că, în cazuri imperfecte, versul clasic sacrifică fidelitatea faţă de mişcările variate ale emoţiei, ritmului matematic, în timp ce versul liber sacrifică ritmul matematic ritmului intern. E vorba deci numai de răsturnarea raportului dintre valoarea aritmetică şi valoarea emoţională, care compun împreună orice fel de vers. Dar chiar numai cu atît, verslibriştii scuturîndu-se de obligaţia metrului unic şi a tipului strofic, credeau a fi înfăptuit dematematizarea versului.

4. Rezultatul a fost că, prin părăsirea simetriilor formale, ei au ajuns în adevăr la o aparenţă de proză lirică, ceea ce nu-i speria, de îndată ce însuşi Kahn, după Baudelaire, întrevedea posibilitatea confundării tehnicii lor cu tehnica poemului în proză, iar protectorul Mallarmé numea poemele „une prose à coupe meditée". Adversarii, neuitîndu-se la nuanţe, aveau însă să declare global că dematematizarea poeziei este de fapt un alt nume, nu al unei anumite specii de proză, ci al prozei de totdeauna, încît pentru aceştia versul liber reprezenta dispariţia versului. Obiecţia lor apare mai şters chiar în denumirea engleză a noii versificaţii ca „spaced prose" („proză spaţiată"). Care e însă valoarea acestei obiecţii ? Ideea de bază a adversarilor constă în diferenţa de ritm dintre poezie şi proză : poeţii se exprimă în unităţi accentuale repetate, prozatorii în unităţi gramaticale libere, unii fiind obligator ritmicişti, iar alţii simplu gramaticieni. După opinia lor, proza este aritmică. Dar afirmaţia aceasta nu se sprijineşte pe o analiză mai atentă a elementelor prozei, repetarea pînă în zilele noastre fiind de-a dreptul curioasă. J.-M. Guyau arătase din timp (în *L'Art au point de vue sociologique)* că prozatori ca Zola, care nu se preocupau să pună aripi prozei lor, as-

Scanned with OKEN Scanner

cultau totuşi de o ritmică a perioadelor, înlăuntrul cărora frazele cădeau după o simetrie centă, deşi inaparentă. Chiar spirite intransigent clasiciste, dar pătrunzătoare, ca Marcel Braunschvig (*Le Sentiment du Beau et le Sentiment Poétique, Essai sur l'Esthétique du Vers*, 1904), surprinzînd în proza de amvon o anumită ritmicitate, sînt aduse să concedeze că „un vers bine cadenţat" ca şi „o frază de proză bine echilibrată" produc ascultătorilor plăceri similare. Este adevărat că Braunschvig adaugă numaidecît : ritmul, totdeauna prezent în versuri, „se întîlneşte numai uneori în proză". Pentru el, spre deosebire de versuri în care numărul silabelor este de o egalitate perfectă, în proza cea mai bine cadenţată diferitele membre de frază au un număr inegal de silabe", ceea ce e adevărat faţă de versificaţia clasică, nu însă şi faţă de versificaţia nouă, în care ritmul devine tot atît de inaparent ca în proză şi măsurile alternează de asemenea „un număr inegal de silabe". Clasicistul, admiţînd astfel prezenţa ritmului în cîte o specie de proză, stabileşte totuşi diferenţe. Reluînd o idee mai veche [1], el defineşte ritmul ca satisfacţie a unei aşteptări auditive ; numai că „în ritmul prozei această aşteptare a urechii se conduce mai puţin după amintirea lungimii membrelor de frază şi mai mult după amploarea ideii sau a emoţiei, la desfăşurarea cărora scriitorul ne face să asistăm". Stăruinţa divulgă inchestionabil pe clasicist : „În ritmul poetic, aşteptarea urechii se conduce esenţial după amintirea lungimii, pe care o avea grupul de cuvinte anterior, aşa că, dacă ritmul prozei comportă neregularităţi, ritmul poetic în schimb cere o regularitate absolută : trebuie ca versul următor să aibă o lungime egală cu aceea a versului încheiat sau oricum o lungime care să fie un multiplu sau un submultiplu al aceleiaşi unităţi de măsură. Ritmul prozei şi ritmul versurilor sînt deci două ritmuri foarte distincte. Primul este *un ritm de natură psihologică :* el constă în a da frazei o întindere egală cu amploarea ideii şi a mijloci exprimarea, chiar prin dimensiunea ei, a feluritelor grade de tensiune spirituală. Al doilea este *un ritm de natură matematică :*

[1] Sully Prudhomme, *Réflexions sur l'Art des Vers*, 1891.

Scanned with OKEN Scanner

el constă în măsura egală a diverselor părţi ale versului, a „versurilor luate în totalul lor şi uneori a grupurilor de versuri rînduite pe strofe". Afirmaţii atît de categorice sînt improprii ca să poată cuprinde întregul adevăr, şi autorul lor însuşi le estompează de aceea fără multă întîrziere. După o analiză a trei fragmente versificate din Verlaine şi a cîte unuia de proză din Rousseau şi Chateaubriand, el afirmă că în poezie apare, însoţind ritmul matematic propriu, un ritm psihologic, după cum în proză se poate observa, pe lîngă ritmul psihologic propriu, unul matematic.[1] Susţinerile lui Braunschvig, venind după ale lui Guyau, rămîn aşadar de admis, întrucît pun încă o dată în lumină natura psihologică a ritmurilor prozei şi natura matematică a celor ale poeziei, ambele sprijinindu-se în subsidiar una pe alta, dar sînt totodată de respins, întrucît recunosc valoarea ritmică numai prozei lirice. Arta cuvîntului, în vers ca şi în orice fel de proză literară, nu poate fi decît ritmică. Bossuet şi Chateaubriand îşi ritmau frazele, în timp ce prozatori ca Stendhal şi Proust (acesta, pe lîngă ritmul frazelor şi perioadelor) îşi compuneau romanele pe o cadenţă a capitolelor. Nici o proză scriitoricească de valoare, cel puţin dintr-un punct de vedere, nu e lipsită de ritmicitate, deosebirea faţă de poezie constînd numai în inaparenţa ritmicităţii ei.

5. Esteticienii ritmului văd însă în recurenţa lui, cînd mai strînsă, cînd mai largă, matematică sau inaparentă, factorul comun nu numai al operelor literare şi muzicale ; ei susţin că o anume recurenţă condiţionează de asemenea chiar artele spaţiale. Căci ritmul este în timp (pentru poezie şi muzică) ceea ce simetria este în spaţiu (pentru pictură, sculptură şi arhitectură). „Artele plastice obţin un efect de acelaşi gen (ca poezia, *n. r.*) cu fixitatea pe care o impun deodată vieţii şi pe care un fel de contagiune fizică o comunică atenţiei spectatorului. Dacă operele statuarei antice exprimă emoţii abia simţite («légères»), în schimb palida imobilitate a pietrei

[1] Vezi o analiză a dublei realităţi ritmice, la prozatori şi poeţi, în Pius Servien, *Les Rythmes*, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

dă sentimentului exprimat, mişcării începute, ceva definitiv şi etern, în care gîndirea noastră se absoarbe şi voinţa ni se pierde. Putem regăsi în arhitectură, în cuprinsul chiar al acestei imobilităţi uimitoare («saisissante»), anumite efecte analoage cu acelea ale ritmului. Simetria formelor, repetiţia indefinită a aceluiaşi motiv arhitectural fac să oscileze facultatea noastră de percepere între termeni identici («du même au même») şi să se dezobişnuiască de acele schimbări neîncetate care, în viaţa zilnică, ne readuc mereu la conştiinţa personalităţii noastre" [1] Ritmul simetrizează timpul, după cum simetria ritmifică spaţiul, fiecare dintre aceşti factori de artă subordonîndu-se cu rîndul celuilalt, deoarece nici o operă de artă, oricare i-ar fi natura, nu există numai în timp sau numai în spaţiu, ci în amîndouă deodată, dar cu preponderenţa sau a duratei, sau a întinderii. Asupra explicaţiei şi naturii ritmului în dans, poezie şi muzică, scrisese de asemenea un filozof de dinainte de Bergson. [2] „Curentul de energie mentală care se arată în aceste feluri ale acţiunii corpului nu e continuu, ci cade într-o succesiune de pulsaţii. Tactul unui dans e produs de alternarea contracţiilor musculare puternice cu altele mai slabe ; şi, afară de tactul de cel mai simplu ordin, cum se găseşte la barbari şi copii, această alternare se compune din înălţări şi coborîri mai lungi în gradul de excitaţie musculară. Poezia este o formă de vorbire care rezultă din recurenţa regulată a accentului ; adică din efortul muscular de pronunţie, care are perioade clare de mai mare sau mai mică intensitate, complicîndu-se cu altele de aceeaşi natură, care răspund versurilor succesive. Muzica, în şi mai variate chipuri, exemplifică legea. Ea dispune de opriri recurente, fiecare din ele constînd dintr-o bătaie primă şi alta secundară. Ea constă în creşterea şi descreşterea alternantă a tensiunii musculare, implicată în urcări şi coborîni la note mai înalte sau mai joase — urcări şi coborîri compuse din unde mai mici, care întrerup ridicările şi căderile celor mai mari, în-

[1] H. Bergson, *Les Données Immédiates de la Conscience*, 1889.
[2] Herbert Spencer, *First Principles*, 1862.

Scanned with OKEN Scanner

tr-un chip particular fiecărei melodii. Iar, dincolo de ele, avem alternarea pasagiilor de *piano* şi de *forte*. Că aceste cîteva feluri de ritm, ce caracterizează expresia estetică, nu sînt, în înţelesul obişnuit al cuvîntului, artificiale, ci sînt forme mai intense de mişcare ondulatorie, pe care de obicei le generează simţirea prin descărcare trupească, se vede din faptul că ele pot fi urmărite în vorbirea zilnică ; în orice propoziţie, vorbirea noastră are accentele ei primare şi secundare, ca şi cadenţa ei, conţinînd o înălţare şi o cădere principală, complicată de înălţări şi căderi subordonate ; şi totul este însoţit de o acţiune oscilatorie, mai mare sau mai mică, a membrelor, după intensitatea emoţiei."

6. Pentru Spencer, ritmul e chiar condiţia de existenţă nu numai a fenomenului de artă, dar şi a materiei însăşi. Pînzele de corabie, cordajul şi catargele vibrează în bătaia vîntului, ca şi frunzele de pe ţărm şi namurile, care tremură şi oscilează. Lanurile de cereale sînt unanim admirate pentru unduirea lor marină. Apa, întocmai ca vîntul, dă plantelor subacvatice aceeaşi mişcare ondulatorie de-a lungul tulpinelor. În privinţa albiei apelor, pe fundul ei, mai cu seamă în locuri neadînci, se pot zări încreţituri, ce nu sînt decît serii de ondulaţii ; însăşi încolăcirile unui rîu rezultă din unduiri laterale, care prefac într-o serpentină chiar albii artificial drepte. Sunetul corzii de vioară, printr-o succesiune de vibraţii, dovedeşte că nu altul e rezultatul mişcării unui corp solid peste altul tot solid ; şi aceasta ne apare evident din senzaţia pe care ne-o dă rindeaua sau strungul în acţiune şi din valurile mărunte rămase pe oţelul sau lemnul lucrat astfel. Trenul cu mersul cel mai lin şi încă oscilează atît lateral, cît şi vertical. Trecînd, după expresia lui Spencer, în „mediul eteric", lumina constă dintr-o serie de unde ; radiaţia căldurii e ondulatorie de asemenea, cu deosebirea, adaugă filozoful, că undele ei sînt diferite ca lungime faţă de ale luminii ; propagarea electricităţii se face prin pulsaţii, cărora li se poate constata frecvenţa ; aurora boreală însăşi pulsează, vălurindu-şi strălucirea.

Scanned with OKEN Scanner

Ritmul e legea materiei, fie sub forma lui simplă, fie de cele mai multe ori sub forme compuse. Ritmuri duble, triple şi cvadruple sînt identificabile în aşa-zisele „interferenţe de lumină", în fluxul şi refluxul mării, în suma de vălurele purtate de orice val pe ambele cline, ca şi în nenumărate alte fenomene materiale. Formele cosmice ale materiei nu sînt mai puţin ritmice. Aspectul spiral constatat de astronomi în nebuloase arată mişcări de revoluţie pe cale de împlinire, după aceeaşi lege universală a ritmului, care guvernează totodată alternanţa gravitării stelelor duble şi a strălucirii celorlalte ; planetele, sateliţii şi cometele au periodicităţi de mişcare bine cunoscute, care dau naştere variaţiilor traduse în zile, nopţi şi anotimpuri, precum şi unor infinite variaţii ale acestor variaţii ; creşterile şi descreşterile forţei magnetice terestre stau în legătură cu astfel de periodicităţi diurne, anuale şi decenale, periodicitatea decenală fiind produsă de ritmicitatea creşterii şi descreşterii petelor solare. Un du-te-vino ritmic e în mişcarea apelor oceanice către ecuator şi înapoierea lor spre poli, după cum aceeaşi alternanţă conduce curenţii de aer, oricît de anarhici pot părea uneori ; evaporarea şi condensarea apelor, cu consecinţele de secetă şi inundaţii, care la rîndul lor au variaţii ritmice proprii, atestă circularitatea fenomenului şi convinge despre ritmurile meteorologiei. Geologic vorbind, pămîntul în modificările scoarţei arată puterea aceleiaşi recurenţe : erupţiile vulcanice sînt intermitente şi periodice ca şi cutremurele de pămînt, ca ridicările şi scufundările de uscat, care semnifică interacţiunea ritmică dintre scoarţa pămîntului şi nucleul lui lichid, ceea ce a ridicat continentele şi a creat oceanele. Viaţa organică nu se află mai puţin sub stăpînirea universală a ritmicităţii. Întrucît priveşte pe om, sîngele lui circulă prin impulsii regulate şi este oxigenat de contracţia alternantă a plămînilor ; mersul îi e legănat şi oscilează după alternanţa membrelor de locomoţie ; el are nevoi periodice de hrană şi de repaus ; în ceea ce se referă la viaţa spiritului său, plăcerea şi durerea se urmează de asemenea recurent, constituind pentru fiece individ epoci de vivacitate şi epoci de depresiune, perioade de zel şi

Scanned with OKEN Scanner

perioade de dezinteres, care sînt limitele oscilării lui spirituale ; iar colectivităţile omeneşti, de la societăţile nomadice cu schimbarea mediului de viaţă, pînă la societăţile evoluate şi moderne, acestea cu procese de migraţie internă, cu creşteri şi descreşteri demografice, cu propensităţi cînd războinice şi cînd pacifice, cu ritmurile ei de producţie şi de schimb economic, de prosperitate şi criză, de excese şi moderaţie, există în acelaşi fel ondulator, care nu reprezintă decît recurenţa ritmică a mişcării universale. Spencer a formulat însăşi legea de existenţă a universului, fără de care nu ar fi nici de conceput.

7. Dacă verslibriştii ar fi meditat asupra teoriei spenceriene a ritmului, dematematizarea poeziei nu putea ajunge la aritmii, în care orice încercare de a identifica o recurenţă, fie şi numai pe cale să se producă, rămîne uneori zadarnică. Excesele verslibriste răspund exceselor de matematizare ale versificaţiei clasice, amîndouă fiind criticabile în aceeaşi măsură. Mecanicitatea goală scoate pe ascultătorul de versuri din viaţă, iar verslibrismul aritmic îl exilează din structura ondulatorie a lumii. Din fericire, sînt însă şi poeţi care, practicînd versul liber, ne dau impresia certă a vieţii şi totodată, prin păstrarea unui ritm perceptibil, ne introduc în textura ritmică a universului. Aceşti poeţi îşi autorizează verslibrismul îndeosebi de la mişcarea în doi timpi a fiziologiei proprii, de la pulsaţia arterială şi constricţia plămînilor, pe care emoţia de exprimat le accelerează sau le încetineşte, legitimîndu-le astfel experienţa de a-şi măsura versul cu scurtimea sau lungimea variabilă a zvîcnirilor emotive. De altfel înşişi teoreticienii versului, aparţinînd tuturor literaturilor, reţin ca factor de versificaţie, din complexitatea ritmică a lumii, numai ritmurile fiziologiei. Dar poeţii, cum n-au avut nevoie de filozofi, n-au folosit nici pe metricieni, ca să creeze versul nou, acesta mai mlădios, mai adaptat sensibilităţii individuale şi mai fenit de valori eterogene faţă de versul tradiţional, care, supus disciplinei numerice şi devenind prin aceasta mnemotehnic, era mai expus utilizării lui de pedagogie sau

Scanned with OKEN Scanner

de alte discipline intelectual-practice. „Instinctive", cum le numise Rimbaud, sau „imediate", cum avea să le zică Mallarmé, ritmurile libere în poezia franceză au apărut datorită ambianţei spirituale noi, care, reorientată vitalist, avea să cristalizeze în timp noi forme de creaţie literară, estetică şi filozofică. La originea reorientării spiritului francez de la sfîrşitul secolului XIX e de văzut nu furoarea originalităţii, care, fiind efect şi nu cauză, lasă neexplicată adîncimea şi cuprinderea fenomenului, ci insatisfacţia gnozeologică a epocii, dezamăgirea de convenţia raţională, de limitele şi în definitiv de neputinţa ultimă a raţiunii. Sterilitatea academismului literar şi îngustimea cunoaşterii prin ideea de sistem în gîndirea estetico-filozofică şi chiar în domenii mai largi de meditaţie sînt cauzele înnoirii. În creaţia literară, preceptele clasice, deşi trecute prin flacăra romantică, rămăseseră intacte în principiul lor ; dintre ele, separaţia genuistică, unitatea şi versificaţia strict matematică, născuseră un formalism academic, faţă de care viaţa autentică avea să reacţioneze inevitabil. Cazul semnificativ în acest sens este Arthur Rimbaud. Făuritor de versuri clasice impecabile, latineşti şi franceze, mînuind cu brio hugolian alexandrinul romantic şi alte forme de vers tradiţional, ispitit un moment de perfecţiunea formal parnasiană şi de virtuozitatea banvillescă, iniţiator şi concurent în altă etapă al muzicalizării metrului verlainean, dar ajungînd în cele din urmă, după părăsirea idealurilor lirice corespunzătoare fiecărei forme experimentate provizor, la ritmurile „instinctive", cu care nota „ţipete", „ameţeli" şi „deliruri", Rimbaud ni se propune, la scară perceptibilă, ca predecesor şi totodată reprezentant al mutaţiei de epocă. Cu el, ontogeneza repetă filogeneza poetică şi o depăşeşte. Ultima lui „formulă" e aducerea poeziei la puterea de ardere a fiziologiei individuale şi identificarea, în teorie ca şi în practică, a *artei* cu *viaţa* [1].

[1] Cf. Ernest Delahaye, *Les Illuminations et Une Saison en Enfer*, 1927. Autorul, fost prieten şi conşcolar al poetului, arată tot ceea ce Rimbaud a introdus direct, netransfigurat, din viaţa proprie, în operă : scene de familie, amănunte de peisaj ardennez, lecturi din copilărie, etc., de unde provin numeroase obscurităţi pentru cititori, care nu-i cunosc biografia.

Scanned with OKEN Scanner

Tentativa i se susţine cu atîta voinţă de absolut, încît, deşi fecundînd cu puţinele ei rezultate poezia lirică pînă în zilele noastre, îl umple de sentimentul eşecului capital. Arta nu poate dobîndi palpitaţia vieţii, şi viaţa rămîne estetic superioară artei : acestea sînt ideile ultimei lui experienţe poetice, iar opţiunea pentru actul trăit fără preocupări artistice îl anunţă, după cum se ştie, în emoţia directă de comerciant exotic şi de explorator abisinian (v. şi *supra*, p. 146). Ca gîndire estetică, J. M. Guyau introduce contemporan un punct de vedere corelativ. După el, frumuseţea naturii se află implicată în plenitudinea vitală, în floarea plantelor şi în vîrsta generativă a animalelor. Actul estetic însuşi, opera de artă, nu e decît un mijloc de sporire, în intensitate şi cuprindere, a sentimentului nostru de viaţă. Prin artă, omul trăieşte deplin, conştiinţa de sine devenindu-i mai bogată. Dar nu numai atît. Simplul act de viaţă este un act estetic : laptele proaspăt, sorbit la ţară, dis-de-dimineaţă, într-un peisaj înrourat, pe care răsare soarele, dă satisfacţia de lectură a celei mai reuşite bucolice. Convingerea esteticianului, neformulată, dar mijind pe undeva în teoria lui, este că Theocrit, Virgil şi urmaşii lor sînt oarecum dispensabili pentru cine trăieşte pastoral. Filozofia timpului se mişcă paralel cu experienţa poetică a lui Rimbaud şi cu estetica lui G. Guyau. Vitalismul ca scop al gîndirii teoretice invadează concepţia despre lume a epocii. Legile naturii, la formularea cărora duseseră eforturile de totdeauna ale raţiunii, se dovedesc ele însile a fi nu adevăruri absolute, ci forme de relaţie ale întîmplării. Émile Boutroux, neîncrezător în metoda de cercetare scientistă a secolului, observă neajunsurile pozitivismului ; realitatea i se declară ireductibilă la legi imuabile şi el scrie „despre contingenţa legilor naturii" cartea epocală în privinţa redirecţionării spiritului francez şi chiar a unui alt mod de cugetare omenească, în general. Henri Bergson, la rîndul lui, format ca şi Boutroux sub influenţa spiritualistă a lui Jules Lachelier şi Jean Ravaisson-Mollien, va întemeia o filozofie antiraţională, filozofie a „intuiţiei". El avea să lichideze

Scanned with OKEN Scanner

astfel metodele scientiste, propunînd „intuiţia" ca unic instrument de cunoaştere atît a realităţii subiective prin percepţia internă, pe cale de autoscopie, cît şi a realităţii obiective, pe cale de înţelegere simpatică. Antiintelectualismul bergsonian, precedat europeneşte de acea „Lebensphilosophie" (Nietzsche — Dilthey), acestuia răspunzîndu-i din poezie precedenţa verslibrismului german asupra celui francez, dezorganizează ultimele rezistenţe ale ideii de *sistem* în gîndirea speculativă. Cazul biologic individual devine prin Bergson materie proprie de meditaţie filozofică, orice om fiind în sine un filozof care se ignoră. E vorba aşadar de un nou univers descoperit în conştiinţa omenească, univers „concret", „calitativ" şi „discontinuu", la antipodul lumii materiale, care e „abstractă", „cantitativă" şi „continuă". Această concepţie orientată la unicitatea subiectiv individuală, în care estetica, etica şi psihologia nu se mai disting de visceralitatea biofiziologică [1], va impulsiona desigur numeroase alte discipline la cercetarea *vieţii* ca putere formativă comună, ajungînd cu timpul să contribuie substanţial, dimpreună cu alţi factori, la atitudinile „existenţialiste" ale gîndirii contemporane. Numai Rimbaud avea să influenţeze lirismul francez tot atît de durabil ca bergsonismul gîndirea speculativă. Dar în epocă, poeţii, fără nevoia sugestiilor teoretice, s-au aflat spontan în mişcarea generală de idei, amplificînd-o literar. N-a fost nevoie de nici un filozof şi de nici unul dintre nenumăraţii metricieni, care vedeau originea versului în bătaia inimii, pentru ca ei să dematematizeze alexandrinul şi să-l măsoare cu ritmurile fiziologiei proprii. Poezia, ca şi filozofia „concretului calitativ şi discontinuu", s-a modificat în natura şi forma ei după nevoia comună de reacţiune împotriva raţionalităţii clasice. Conduită de epocă a spiritului francez, vitalismul este cauza dezmembrării versului tradiţional. Versul liber nu e aşadar numai o chestiune de ordin prozodic. Termen de osci-

[1] Orientarea „impresionistă" în pictura franceză, declarată între 1874—1880, contemporană deci şi solidară cu doctrina poetică respectivă prin stăruinţa de a exprima „senzaţii", adică valori direct vitaliste, e o altă trăsătură de epocă a mutaţiei spirituale, care se producea concomitent în atîtea direcţii ale cunoaşterii.

Scanned with OKEN Scanner

laţie al ritmurilor clasice, verslibrismul simbolist apare totodată ca o coordonată cultural stilistică a îndrumării spiritului francez la *valoarea vieţii.*

8. În concluzie, reforma simbolistă a versului reafirmă dependenţa ritmului matematic de ritmul psihologic. Principial nu e nimic nou de înregistrat. Un vers clasic perfect răspunde aceleiaşi necesităţi ca ritmul matematic să se nască din ritmul psihologic, ceea ce e aspiraţia cea mai însemnată şi a versului liber perfect. Deosebirea dintre versificaţia veche şi versificaţia nouă se declară, după cum am mai afirmat, exclusiv între formele clasice imperfecte şi formele libere perfecte. Dar imperfecţia unui vers tradiţional poate fi combătută nu numai cu versul liber ideal, ci de asemenea cu forma clasică perfectă. Încît definiţia şi estetica noului vers sînt în principiu definiţia şi estetica versului tradiţional. Zgomotul disputei franceze răsunînd numai incidental cu Gian Pietro Lucini, la italieni, şi cu Arno Holtz, la germani (v. *supra*, p. 83—84 şi 86—87), a fost în realitate o *iluzie* revoluţionară. Singura dată cînd, în istoria versificaţiei lumii, s-a produs o prefacere fundamentală a fost atunci cînd, în depărtatul ev mediu, poeţii au trecut de la ritmurile cantitative antice la cele acentuale şi rimate, arabo-moderne, ale tradiţiei europene.[1] Versul liber aşadar nu are o definiţie şi o estetică proprie. Dispensîndu-se de tipicitatea metrului şi strofei, ca şi deseori de rimă, noua formă rămîne de studiat la fiece poet în parte, întocmai ca vechea formă. De aceea Henri Morier, sub titlul *Le vers libre symboliste* (1941), în trei volume, expune nu estetica noii versificaţii, care nu există în sine, ci ritmurile individual libere la trei poeţi verslibrişti (Henri de Régnier, Vielé-Griffin şi Emile Verhaeren).

[1] Le numim astfel, fiindcă mulţi metricieni, între care de la noi Timotei Cipariu *(op. cit.)* afirmă că *rima* ar proveni din poezia arabă, deşi Andreas Heusler *(op. cit.)*, dintre moderni, crede că această podoabă a versului european ar fi „das Geschenk der Kirche".

Scanned with OKEN Scanner

APPENDIX 1

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

HABENT SUA FATA...

La moartea lui Mallarmé, un cronicar anonim putea să afirme că săvîrşirea poetului din viaţă abia este un fapt notabil, atît de neobservat reuşise să treacă autorul *Herodiadei* din întunericul exprimării sale în noaptea definitivă, din tăcerea metodică în tăcerea fatală. Dar acelaşi impopular poet, la aproape cincizeci de ani de la moarte şi la o sută de la naştere, a fost comemorat oficial şi oarecum chiar popular de Academia Franceză în unire cu Municipalitatea Parisului. Care altă întorsătură de soartă scriitoricească a mai fost atît de neaşteptată ? Cu Mallarmé, nu avem cazul, dacă mai poate fi numit caz, al numeroaselor recunoaşteri postume. Fără nici un gînd înspre glorie, el a cultivat, într-o deplină retragere dintre contemporani, formele cele mai delicate ale singularităţii, ca nici prin singularizare să nu silească atenţia ce i se refuza. Înconjurat de un mic grup de poeţi şi pictori mai tineri decît el şi cu totul necunoscuţi atunci, se educa pe sine şi îşi educa prietenii la o etică nouă faţă de vechile deprinderi ale confraţilor, la un fel de fakirism artistic inuman. Iar în această voinţă de abstragere din tot ce i se părea contingenţă omenească, societatea, de la care vin recunoaşterile, abia i se semnala, sub forma opiniei publice iritate, prin cronicari din aluatul unui Lapommeraye, care îi denunţa la gazete şarlatania.

Mallarmé şi-a speriat contemporanii prin obscuritate. Nu ca să glumească, se imagina el vorbind unui confrate ideal în felul următor : „Ai observat, nu se scrie luminos pe cîmp întunecat, alfabetul stelelor, singur, se incită aşa, schiţat sau întrerupt ; omul înşiruie

negru pe alb". El era în adevăr un poet obscur. Dar nu este acesta un pleonasm ? Căci poezia, nefiind o categorie intelectuală şi generică, ci una afectivă, deci strict individuală, implică obscuritatea în însăşi definiţia ei. Sau astfel trebuie să apară lucrurile pentru cel care păstrează pînă la urmă atitudinea improprie, de intelecţie. Acestui cititor nepotrivit a avut şi Eminescu ocazia să i se adreseze o dată, în cadrul „Junimii", spunîndu-i că datoria poetului nu este limpezimea ideilor, ci frumuseţea versurilor. Aşa că Mallarmé a fost obscur mai întîi fiindcă era poet.

Dar la ermetismul substanţial şi involuntar al poeziei el vine cu un adaos, care este cheia personalităţii lui. Într-o scrisoare faimoasă, trimisă lui Coppée, declară, cam fără a observa cît de greşit se adresa : „...Am comis păcatul de a vedea Visul în nuditatea lui ideală, în loc să îngrămădesc între el şi mine o taină de muzică şi de uitare. Iar acum, ajuns la viziunea oribilă a unei opere pure, aproape că am pierdut motivarea şi înţelesul cuvintelor celor mai familiare." Acest Vis de temut, a cărui simplă revelare era socotită de poet ca un păcat, era marele poem al virtualităţii lumii. Dincolo de starea genuină a realului — care şi ea e de respins, fiind începutul păcatului creaţiei, începutul degradării ideilor — se află starea increată, nemărginită şi veşnică. Aspiraţia artistului ar fi fost să realizeze fără degradări ceea ce era fatal să se degradeze prin realizare. Cum s-ar fi putut numi mai potrivit poziţia dramatică a acestui platonism artistic decît „viziune oribilă a unei opere pure" ? O metafizică specioasă, derivînd în parte din Platon, dar complicată conflictual de legitima aspiraţie a artistului de a crea, impune lui Mallarmé negaţiunea ca mod al cunoaşterii şi al exprimării. Căutînd, din fiecare formă creată, să elibereze intactă „noţiunea pură", el se vede obligat să nege toate formele Creaţiei, să le înlăture, pentru a contempla starea intenţională, necoruptă, a lumii. Conformat exclusiv în acest sens, poetul ne-a şi înştiinţat în proza tot atît de dificilă ca şi versurile lui : „Spun : floare ! şi, în afara uitării în care vocea mea aruncă orice contur, se înalţă muzical, ca fiind altceva decît caliciile ştiute, idee numai şi suavă, cea care lipseşte din toate buchetele". De aceea opera sa poetică, de proporţii foarte reduse, fiindcă a apărut chiar pe limita dintre voinţa de a tăcea a metafizicianului şi datoria de a exprima a artistului, e plină de minusuri algebrice, de valorile negaţiunii analitice, acestea avînd menirea, prin strîngerea laolaltă şi dispunerea lor în arhitectura Cărţii unice, visată

Scanned with OKEN Scanner

de poet, să sugereze sinteza lirică a marelui „Poème tu". La obscuritatea de a fi poet, Mallarmé îşi adăuga aşadar un nou ermetism, destul de greu descifrabil, deoarece poetul niciodată nu l-a pus în circulaţie raţional şi articulat.

Autorul *Nebuniei lui Elbehnon (Igitur)* era însă a treia oară obscur. Dacă, printr-o speculaţie de ordin clar metafizică, îşi asignase exprimarea unei materii care, fără corupere, nu se putea exprima, el se îndepărtase şi de uzul comun al limbii scrise, printr-o altă speculaţie, de ordin formal aceasta. Să luăm aminte că Mallarmé era profesor de limba engleză. Ca profesor trebuie văzut chiar în atitudinea lui faţă de limba maternă, dar profesor care pe calea gramaticii (a sintaxei şi a topicii) a tins să-i sporească expresivitatea. Sintaxa şi topica lui, cu totul personale, fac cititorului impresia că uneori se află în faţa unui text latinesc. Experienţa pe seama limbii franceze merge pînă la întunecimi absolute, dar strofele lui sînt totdeauna paragrafe de gramatică nouă la o limbă veche şi nu rebusuri copilăreşti, pentru că „orice individ aduce o prozodie nouă — fiind parte a suflului său —, de asemenea, sigur, o anume ortografie". Şi dacă s-ar fi oprit la atît ! Nu. Nu. Gramaticianul limbii ajunge, ca unul ce era obsedat de absolutul ideilor sale, să se silească a fi şi gramaticianul lecturii şi al inspiraţiei în acelaşi timp. „Pentru ce, se întreabă el în adevăr, o ţîşnire grandioasă de gîndire sau emoţie, considerabilă, frază întreagă, în caractere groase, cîte un rînd pe cîte o pagină dispus gradat, n-ar menţine pe cititor cu sufletul la gură pe toată durata cărţii, fiind nevoie şi de puterea lui de entuziasm : jur împrejur, mărunte, aşezate secundar după importanţa lor, grupuri explicative sau derivate — semănături înflorite". Se indică astfel mijlocul, cu dublă întrebuinţare, de a susţine lectura apropiată a poemului şi de a copia dezarticularea nativă a ceea ce profanii numesc inspiraţie. Din asemenea considerări tehnice şi gramaticeşti ale lecturii şi ale inspiraţiei a ieşit acea foarte ciudată punere în pagină a poemei O *aruncare de zar*... „Cuvintele în libertate" ale lui Marinetti aveau să reia, cu acelaşi scop expresiv, experienţa lui tipografică. Mallarmé a fost, prin urmare, un poet obscur : o dată fiindcă era poet adevărat, a doua oară pentru că adăuga un ermetism substanţial, propriu, la ermetismul nativ al poeziei şi a treia oară deoarece experienţa lui formală a implicat punctele extreme al arbitrarului sintactic şi tipografic.

Scanned with OKEN Scanner

Întrebîndu-ne acum dacă poetul s-a realizat, sau nu, ar însemna să aplicăm unui om neobişnuit o măsură comună. Se înţelege că nu s-a realizat. Dar în timp ce răspunsul acesta ar încheia discuţia asupra oricărui alt poet, asupra lui Mallarmé ea deschide o nouă chestiune. Căci a rata în artă însemnează pentru oricine a muri ; nu însă pentru Mallarmé. El a aspirat atît de sus, vroind să treacă peste condiţia de existenţă a diminuării Ideilor în starea creată, încît ratarea lui nu e a unui om sau a unui poet, ci a Creatorului unei alte lumi decît aceasta în care trăim. Nivelul ratării lui valorează cît nivelul de creaţie al oricărui alt mare poet. Mărimea i-o cunoaştem din faptul de a se fi măsurat cu imposibilul. Aceasta schimbă sensul cuvintelor şi mai ales pe al aceluia de „ratat", care pentru aceea a şi intrat în compunerea gloriei lui Mallarmé.

Dar toate aceste trăsături de identitate nu l-ar fi recomandat, desigur, niciodată să fie comemorat de Academia Franceză, paznica neadormită a tradiţiei de limpezime în exprimare, şi nici de Municipalitatea Parisului, exponentă firească a vodevilului şi a şansonetei. Şi totuşi comemorarea s-a produs. Oricît ar părea de curios după cele văzute, poezia lui Mallarmé nu e totuşi fără nici o atingere cu tradiţia franceză. Nu poate fi vorba, firește, de poeţii şcoalei lyoneze, de Maurice Scève şi Louise Labé, a căror poezie zisă obscură n-a avut forţa să încadreze experienţa mallarméană în tradiţie. Se pune însă chestiunea altor ligamente mai serioase ce au existat între poet şi spiritul francez. Tradiţia acestui popor s-a constituit, după Thibaudet, din patru sensuri permanente : monarhismul, clasicismul, raţionalismul şi catolicismul. Ultimele trei au operat asimilarea chiar a lui Baudelaire. Tot ele au însuşit tradiţiei franceze şi pe Mallarmé. În obscuritatea acestuia sînt unele creste strălucitoare, ce par a fi confiscat toată lumina din spiritul poetului ; sînt alexandrinii racineeni, solemni şi muzicali, ca în *Hérodiade :*

> Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
> A répandre l'oubli des humaines douleurs,
> Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
> Dans leurs éclairs cruels et dans leur paleurs mates,
> Observent la froideur stérile du métal,
> Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal,
> Armes, vases depuis ma solitaire enfance

şi aceia reci şi luminători ca în *Le vierge, le vivance... :*

> Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui.

Scanned with OKEN Scanner

La puterea acestor alexandrini de a-l trage lîngă tradiţia literară s-a adăugat, se înţelege, galanteria şi preţiozitatea exprimării („Princesse, nommez-nous berger de vos sourires"), însă raţionalismul şi catolicismul au desăvîrşit operaţia. Căci, faţă de imposibilitatea artistică pe care şi-a propus-o, Mallarmé a avut o atitudine de raţionalist. Întreaga sa experienţă metafizico-artistică se consumă pe o schemă de cvasisilogism. Conştiinţa de ratat superior, împărtăşită lui Camille Mauclair în termenii cei mai limpezi, precum şi drama lui, „eroismul", cum i s-a zis de un discipol, sînt de provenienţă raţionalistă. În toată opera sa, pe lîngă acestea, el se comportă ca un logician, care înţelege să formuleze cele mai îndepărtate concluzii ale premiselor lirice de la care porneşte, ceea ce îl duce totdeauna la absurda fantasmă a Absolutului. Astfel încît ideea de Absolut, care l-a ratat pe Mallarmé, nu este numai o viziune a stării de misticitate, cum s-a considerat de cele mai multe ori, ci este, pe o anumită latură, şi aspectul cartezianismului mallarméan.

În sfîrşit, poetul *După-amiezei unui faun* a pus în conceperea şi în cultivarea visului său de artă o fervoare cu totul catolică. Sentimentul păcatului numai de a privi puritatea revelată a Visului şi retragerea ascetică dintre oameni pentru a fi mai aproape de misterele lumii, chiar ale unei lumi estetice, sînt la el caractere indenegabile de catolicism ereditar, care l-a apropiat de spiritul francez tradiţional şi din acest al treilea punct de vedere. Astfel că tradiţia literară a clarităţii a trebuit să recunoască, în cele din urmă, ca al ei pe poetul de trei ori obscur (N-am cunoscut pînă acum nici un adevărat poet care să nu sfîrşească prin a spori tradiţia ţării sale, după cum n-am observat nici vreo tradiţie literară care să nu îmbrăţişeze matern chiar pe rebeli, cînd sînt în adevăr dotaţi. Şi, în lumina acestui fapt, cam fără înţeles apar luptele dintre tradiţionalişti şi modernişti !).

Dar ce distanţă, ca şi cerească, de la cronicarul anonim al morţii lui Mallarmé şi pînă la intrarea operei lui în compunerea tradiţiei franceze ! *Habent sua fata libelli.*

Scanned with OKEN Scanner

APPENDIX 2

Scanned with OKEN Scanner

CU PRIVIRE LA VERSUL LIBER ROMÂNESC[1]

Vîrsta literară a vremii noastre a depăşit poate pentru totdeauna interesul tratatelor de versificaţie. Asemenea cercetări, dacă s-ar mai produce, ar pune în vedere, la autorul lor, o întîrziere considerabilă asupra vremii.

Se înţelege că un bun poet poate reuşi orice ; dar să mai înscrie la ordinea de zi a poeziei, în chip exclusiv, metrica veche, e cu totul probabil că aceasta nu se va întîmpla. Servindu-se de parada militară a ritmurilor cu oricîtă strălucire, va rămîne singur închis în preferinţa sa. Lucrul s-a petrecut întocmai în zilele noastre cu Paul Valéry. Acest poet de eseuri versificate, deşi cu îndreptăţită faimă universală de mare poet, n-a izbutit totuşi să fie exemplar, adică urmat. Versificaţia strictă şi savantă a celebrului volum *Charmes*, care este lucrat în vechi strofe franceze octosilabice şi în foarte nobili alexandrini, n-a putut deveni din nou instrumentul prozodic al poeziei contemporane. Iar cînd s-a întîmplat ca un Jules Supervielle să experimenteze în *Gravitations*, după pilda lui Valéry, lirismul abstract, experienţa a fost făcută în versuri libere şi nu clasice.

Versul liber este o cucerire la care nu se mai renunţă în nici o ţară. La noi, de aproape patruzeci de ani, de cînd poeţii scriu sistematic în versuri libere, eliberarea suflului poetic pare tot atît de definitivă. Nu avem azi nici un poet ajuns la maturitate care, exprimîndu-se în toată voia ritmică a inimii sale, să nu fi încercat

[1] Aceste pagini rezumă o lucrare mai întinsă, care se cheamă *Versul liber românesc*.

noul metru. Astfel T. Arghezi, G. Bacovia, Lucian Blaga, I. Barbu, Adrian Maniu şi I. Pillat au ucenicit cu toţii la şcoala modernă a ritmului. Şi este interesant de reamintit, în această împrejurare, evoluţia metrică a fiecăruia.

T. Arghezi (lăsîndu-i-se de o parte producţia restrînsă şi oarecum macedonskiană dinainte de 1900) debutează efectiv la *Linia Dreaptă*, revista din 1904, cu versuri libere din ciclul *Agatelor Negre*. Respect pentru versificaţia riguroasă nu va manifesta T. Arghezi nici mai tîrziu, dar — după perioada de la revista *Viaţa Socială* (1910), cînd versul poetului aspiră la corectitudinea clasică — putem observa cum metrul liber cade, ca să zicem aşa, la tranzacţie cu metrul tradiţional sub forma decasilabului şi endecasilabului din cunoscutele poeme *Belşug* (publicat în 1916) şi *Prinţul* (publicat în 1920). Acelaşi ritm, în care libertatea se împacă cu tradiţia, ritm puternic, aproape atletic, specific arghezian, îl vom găsi şi în *Inscripţie pe un portret* (publicată în 1923), ca şi în atîtea alte bucăţi de forţă, după război. Încît, în volumul *Cuvinte Potrivite* (1927), care strînge la un loc o experienţă metrică de aproape douăzeci şi cinci de ani, versul liber ori alternează cu versul clasic (acesta violentat cînd şi cînd de cîte un accent anarhic sau de cîte o neaşteptată ruptură sintactică), ori fuzionează cu el în endecasilabul amintit, pentru ca în volumele următoare, *Flori de Mucigai* (1931) şi *Cărticică de seară* (1935), ritmurile să scape de orice rigoare externă.

Despre G. Bacovia se poate spune că este prototipul versificatorului liber. Dar chiar ideea de „a face versuri" pare ceva necunoscut poeziei sale. Niciodată la G. Bacovia nu poate fi vorba de constrîngere silabică ; iar preocuparea prozodică e îndoielnic dacă s-a prezentat vreodată poetului, fie chiar ca intenţie de vers liber. Căci poezia bacoviană se atestă ca un fel de emanaţie primară, ca o plasmă care zvîcneşte scurt dincolo de orice formă, dincolo de conştiinţa de sine. De la începuturile sale poetice din revista ieşeană *Arta* (seria a II-a, 1894—1896) şi pînă la ceea ce a publicat, acum în urmă, în *Revista Fundaţiilor...*" (an. III, septembrie, 1936), G. Bacovia a cîntat demiterea spiritului în ritmuri elementare, care nu sînt altceva decît reacţiunile automate ale unei vieţi protozoarice. Deşi după culegerea *Plumb* (1916) au mai apărut plachetele *Scîntei galbene* (1926), *Cu voi* (1931) şi *Comedii în fond* (1937), din punct de vedere formal nu înregistrăm nici o modificare, G. Bacovia fiind dintre poeţii noştri cel mai identic cu sine, găsindu-se, cu alte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, şi azi la punctul de plecare. Am zice dar că d-sa s-a menţinut la versul liber în tot timpul de cînd scrie, dacă nu ni s-ar părea mai nimerit să spunem că n-a ieşit niciodată din versul instinctiv, din pulsaţia protoplasmatică.

Lucian Blaga începe, în *Poemele Luminii* (1919), cu tehnica versului dezarticulat pînă la dispariţia în proză, de care îl deosebeşte numai capriciul tipografic. Noi credem această versificaţie tipografică puternic influenţată de tehnica poetului german Arno Holz. Dar încă de la *Paşii Profetului* (1921) Lucian Blaga e purtat către alcătuirea muzicală a versului liber şi ispitit tot mai des de cîte-o asonanţă, de cîte-o rimă, de cîte-o măsurare simetrică a versurilor, pînă ce, cu volumele următoare, *În Marea Trecere* (1924), *Lauda Somnului* (1929) şi *La Cumpăna Apelor* (1932), versul semnalat tipografic devine versul liber al unui lirism extras încă din zona speculativă a spiritului.

Ion Barbu a evoluat invers faţă de T. Arghezi. La poetul *Florilor de Mucigai* am observat că, debutînd şi sfîrşind (dacă se poate spune aşa despre un poet activ încă) cu versul liber, şi-a manifestat între debut şi perioada actuală un interes remarcabil pentru metrica tradiţională. Dimpotrivă, Ion Barbu începe brav parnasian, ascultînd bătăile mari ale unui metronom eroic, la revista *Sburătorul* (1919) şi, după ce experimentează versul liber în frumoase balade fantastice, sfîrşeşte într-o disciplină strînsă, la aceeaşi revistă a debuturilor. Volumul său *Joc Secund* (1928) este astfel o colecţie de ritmuri curioase, dar foarte interesante prin derivaţia lor din versul popular, care se declară cu placheta *După Melci* (1921). Numai demonstraţiile parnasiene lipsesc din *Joc Secund*.

Pe Adrian Maniu istoriile literare îl pot aşeza azi în rîndul poeţilor tradiţionali. Dacă s-ar fi găsit cineva care să disciplineze istoriceşte actualitatea poetică din 1916, A. Maniu ar fi fost aşezat la postul rebel cel mai înaintat. O astfel de privire asupra poetului ar fi fost întemeiată din toate punctele de vedere. Căci nu numai lirismul împănat de sarcasm susţinea această fixare istoricistă, dar şi fronda formală la adresa versului clasic pe care Adrian Maniu îl necăjea, pe cît de strengăreşte, pe atît de stăruitor. Ba încă, spre a-şi arăta toată lipsa de interes pentru vers, d-sa apare mai întîi cu acele *Figuri de Ceară* (1912), volum de poeme în proză, în care se exprimă o totală beţie inovatoare. Credem că perioada sa poetică următoare de la *Seara* (1913—1914) poate fi numită o campanie tinerească de discreditare a metrului clasic. Poemul *Salomeea*, apă-

Scanned with OKEN Scanner

rut ca plachetă în 1915, poem faimos în epocă, este, prin nesocotirea ritmului întrerupt de proză sinceră, reprezentativ pentru faza de început a talentului lui A. Maniu. Poate că nu există un alt poet român care să fi trecut mai amuzat, mai batjocoritor şi mai anarhic printre cadenţele clasice decît d-sa, care, fără îndoială, a pregătit în bună măsură spiritul literaţilor, dacă nu şi spiritul public, pentru receptarea modernismului de mai tîrziu. Cu timpul însă, după război, poetul, intrînd şi rămînînd la revista *Gîndirea* (1920), îşi adună ritmurile de pe drumurile tinereţii, le îndrumează către o libertate reţinută şi chiar către măsuri cu totul cuminţi, aşa cum ne încredinţează volumele *Lîngă Pămînt* (1925), *Drumul spre stele* (1930), *Cartea Ţării* (1934) şi *Cîntece de dragoste şi moarte* (1935). Încît Adrian Maniu, privit în devenirea sa formală, urcă toate treptele versificaţiei, de la proza-frondă, prin versul liber, la versul clasic.

Nici Ion Pillat, care are mai mult gustul versificaţiei decît gustul poeziei, n-a rămas neispitit de versul liber, deşi d-sa, dintre poeţii contemporani, este cel mai credincios faţă de măsurile clasice. Nu mai departe decît în *Caetul Verde* (1932) şi *Ţărm pierdut* (1937), pentru a nu mai privi întreaga sa carieră de poet corect, care a călcat tot timpul pe lespezi netede şi bine tăiate, găsim două piese de versificaţie liberă : *Drumul Magilor* în primul şi *Mit* în al doilea.

Am făcut această grăbită perindare a poeţilor contemporani mai însemnaţi cu gîndul că repetarea unor consideraţii formale, poate cunoscute la fiecare în parte, va fi compensată de concluzia globală că poezia română contemporană a adoptat definitiv, alături de versul clasic, un metru mai mlădios, de care se serveşte cu predilecţie. Şi cu atît mai puternic reiese acest adevăr, cu cît, dintre ultimii tineri poeţi mai răsăriţi, cum ar fi Virgil Gheorghiu, Emil Botta şi alţii, nici unul nu manifestă alte orientări formale.

Într-un volum de eseuri, *Positions et propositions* (1928), Paul Claudel urmăreşte să-şi legitimeze forma proprie de exprimare — versetul. Constatările lui privesc ritmul, versul clasic şi versul liber, lămurind deplin aceste noţiuni, care par atît de simple încît nu sînt puţini aceia care se şi ruşinează să se mai întrebe despre ele.

Este firesc dar să profităm de încheierile lui Claudel, după care se va putea vedea că versul liber — folosit de toţi poeţii noştri

Scanned with OKEN Scanner

de azi — nu echivalează, cum s-a spus, cu incapacitatea de a scrie versuri regulate.

În aparență, versul clasic este o perfectă simetrie silabică, o unitate sonoră repetată în strofă de un număr variabil de ori. Șirurile de cuvinte se aliniază milităreşte şi, ca să zicem aşa, trebuie „să simtă cotul" întocmai ca soldații la paradă ; de aici eliziunile, interzicerea hiatului, adică a intervalelor, şi atîtea alte observanțe care fac din versul clasic o unitate strînsă, o formulare lapidară. Lapidaritatea versificației clasice provine atît din mărginirea riguroasă a măsurii silabice, cît şi din unitatea gîndirii exprimate prin fiecare vers. Efectul acestui fel de compunere este mnemotehnic ; memorăm, fără să vrem, versul lapidar ca pe un proverb sau adagiu.

Claudel încadrează tipul versului memorabil în spiritul francez care, dedus din forța sintetică latină de a crea dictoane, se exprimă şi el în „vorbe bune" ca : *L'État, c'est moi ! J'y suis, j'y reste ! Le cléricalisme, voilà l'ennemi !* etc.

Luînd în seamă numărul nesfîrşit de proverbe din literatura populară, am putea vorbi cu aceeaşi îndreptățire despre țara noastră ca despre patria versului clasic : *Încet, încet, departe ajungi. Apa trece, pietrele rămîn. Adună la tinereţe ca să ai la bătrîneţe* etc. Nici versurile mnemotehnice nu ne lipsesc :

După suferiri multe, inima se-mpietreşte.
Jugul ce-n veci ne-apasă, uităm cît e de greu.
Răul se face fire şi firea amorţeşte
Şi trăiesc în durere ca-n elementul meu.

Sau :

Capul ce se pleacă, sabia nu-l taie.

Sau încă :

De eşti tu acela, nu-ți sunt mamă eu !

Chiar dacă aceste versuri, atît de cunoscute şi de propagate prin educație şcolară, nu satisfac toate asprele exigențe ale metricei vechi franceze, ele sînt pline, adică împlinite la silabe, sînt lapidare şi memorabile ca nişte proverbe. Încît tipul formal, pe care îl defineşte Claudel, constituie mai mult o categorie a versificației în general decît deprinderea exclusivă a spiritului francez.

Dar, revenind la ceea ce ne preocupă, sîntem atît de obişnuiți cu şirul clasic, încît acordăm înfățişării lui măsurate şi repetării ace-

Scanned with OKEN Scanner

leiaşi măsuri valoarea pe care numai principiul generator de ritmuri, principiu ascuns în inima omenească, o are.

Căci, în realitate, versul tradiţional, mai înainte de a fi măsură silabică, formulare lapidară, sentinţă, adagiu sau proverb, este ritm verbal sau, pur şi simplu, ritm care traduce mecanica vieţii, adică pulsaţia inimii şi cei doi timpi ai respiraţiei. Nimeni, în aşa-zisa stare de „graţie poetică", nu înnumără silabele pe degete, ci îşi trece în cuvinte durata respiraţiei proprii ; şi nimeni, dintre poeţii adevăraţi, nu ascultă bătaia piciorului, ci „metronomul interior" din piept, care indică un „iamb fundamental". Unitatea metrică arterială este firesc să se repete de cîte ori îi impune un număr arbitrar ? Această repetare îşi găseşte limita, fără nici o intervenţie în respiraţia momentului emotiv ce exprimă. Şi cînd emoţia prezentă comandă accelerarea pulsului şi durata respiraţiei, niciodată în deplină identitate, ea comandă în acelaşi timp atît măsura, cît şi variaţia de măsură a versurilor. Faţă de citatele româneşti de mai sus, ca şi faţă de tipul lor metric, versul liber a fost pus să derive din însuşi principiul ritmic al vieţii, regăsind astfel profunda raţiune biologică de frumuseţe a oricărei exprimări. Aşadar, libertatea prozodică se înfăţişează ca sforţare a versului de a depinde de mobilitatea afectelor mai imediat, mai strict, astfel încît noi să vedem, în asimetria formală a strofelor libere, chiar conturul, variabil de la un moment la altul, al acelor afecte nestatornice. E un paradox a spune că alexandrinului cultivat pe pagini întregi i se potriveşte denumirea de vers liber mai bine decît polimetrului, dar chestiunea, privită radical, nu ne apare altfel.

Fizionomia eteroritmică a lirismului modern a mai preocupat printre alţii pe Édouard Dujardin, verslibrist din primul ceas, care, în mijlocul unor controverse istoriciste, vine cu *Les Premiers Poètes du Vers Libre* (1922). Trecînd anume peste rosturile mai adînci ale verslibrismului, Dujardin stabileşte numai deosebirile acestuia faţă de metrica tradiţională, ca şi faţă de poemul în proză, cu care este atît de deseori confundat. Cît mai pe scurt spus, reforma simbolistă, după Dujardin, lasă versului libertatea de a fi totdeauna o „unitate formală" nu prin raportare la versul anterior sau următor, ci în sine, ceea ce îl apropie de alexandrinul bun, şi în acelaşi timp îl depărtează de poemul în proză. Fără grijă de numărul silabelor, verslibrismul nu încetează de a fi o versificaţie.

Cercetarea lui Édouard Dujardin este pentru noi de mai multe ori interesantă. Aflăm că versul liber s-a instaurat în poezia fran-

Scanned with OKEN Scanner

ceză ca rezultat al unei stări generale de spirit, şi nu ca născocire individuală ; avem anul primelor tipărituri verslibriste — 1886 ; dispunem de cronologia întreagă a chestiunii ; dobîndim, în sfîrşit, posibilitatea de a conchide asupra stărilor de la noi, în comparaţie cu toate aceste date.

Şi, fără nici o altă întîrziere, vom afirma cu privire la versul liber românesc că el a fost întrebuinţat de Al. Macedonski încă din 1880, cînd nu era încă introdus din Franţa, pentru că nu exista. Pare curios ca un parnasian, cum s-a dovedit Macedonski mai tîrziu, să fi avut această fantezie, dar revista *Literatorul* (an. I, nr. 5, 17 februarie 1880) apare cu două poezii, *Hinov* şi *Excelsior*, semnate A. Macedonski. Hinovul dobrogean este descris astfel :

Sfărmături de urne, — oriunde —
lespezi de marmoră mari
pietri funerari
sub care zac atîţi legionari,
iată Hinovul ; — În el s-ascunde
potopul de secoli trecuţi !

Poezia urmează în acelaşi metru neregulat, pe care îl regăsim şi în *Excelsior*, pe altă pagină a aceluiaşi număr. Cînd Dujardin întocmeşte tabloul cronologic al versului liber francez, în care Rimbaud figurează cel dintîi, în revista *Vogue* (1886), exclamă : „Saluons ! *Ce sont les premiers vers libres qui aient jamais été publiés*". Dacă, în frumoasa mişcare de avînt naţional, istoriograful ar fi făcut greşeala să scrie „qui aient jamais été écrits", ar fi fost poate mai exact. Căci, într-adevăr, versurile libere ale lui Rimbaud fac parte din *Illuminations*, care fuseseră scrise pînă la 1873, anul pateticei *Saison en Enfer*, adică al apostazei sale literare. Macedonski, aşadar, intuieşte versul liber cu şase ani mai înainte de a apărea în poezia franceză. Dar, răsfoind număr cu număr toată colecţia *Literatorului*, observăm cum poetul părăseşte noua sa intuiţie, nici o poezie în versuri libere nemaifiind semnată de el. Din toată acţiunea reformistă care se declarase în Franţa în 1886 şi care se şi impusese pînă în 1890 (F. Viélé-Griffin îşi începea prefaţa volumului *Joies* — 1889 — cu afirmaţia : „*Le vers est libre*") Macedonski prefera curiozităţile instrumentaliste ale lui René Ghil, în versuri curate şi tradiţionale. Abia în 1892 (nr. din 15 iulie), într-un comentar al poeziei *La Băi* de Scarlat Orescu, semnat *Nota Direcţiunii*, poetul nostru îşi mai aminteşte poate de ritmurile *Hinovului* său din 1880. Şi încă, e numai posibil să-şi fi amintit.

Scanned with OKEN Scanner

Iată totuşi acel comentariu : „Versul *E greul tren ce durue sub negura de fum* conţine o silabă mai mult. Acest vers admirabil prin armonia lui imitativă putea să fie lesne schimbat. Redacţiunea însă *a consiliat înadins* pe d-l Orescu a nu-l înlocui. De altminteri d-l Orescu îl şi făcuse spre a demonstra *la rîndul său* că *nu totdeauna cantitatea syllabică joacă un rol important în versificarea română.*" Sublinierile noastre arată că autorul notei, adică directorul revistei, trebuie să se fi gîndit la versurile sale libere din 1880, precum şi, desigur, la cîte se mai produseseră între timp.

De ce totuşi n-a continuat să scrie în vers liber ? De ce el, care se afla în strînsă legătură cu actualitatea literară franceză, cu care făcea schimb de colaborare la *Literatorul,* n-a reluat versul liber nici chiar după cîştigarea bătăliei din Franţa ? Credem că un răspuns (dacă nu — răspunsul) se poate obţine amintindu-ne trista pornire a lui Macedonski de a se măsura cu Eminescu. Poezia macedonskiană a fost comandată în partea ei formală de aspiraţii ideale, nici vorbă, dar şi de obsesia faimei lui Eminescu. Şi iată în ce chip anume. Favoarea lui Maiorescu, adică a criticului de mare autoritate care consacrase pe Eminescu, i se refuzase, cu toate că făcuse totul în primele numere ale *Literatorului* ca s-o obţină. Printr-un joc de reacţiune obişnuit psihologiei poeţilor, Eminescu devine rivalul. Cum opinia curentă a epocii era cam speriată de licenţele versului eminescian, cum Aron Densusianu se ridicase împotriva neregulilor de exprimare ale noului mare poet, cum însuşi Pompiliu Eliade avea să se manifeste public în contra formei necorecte a poetului, Macedonski se aşază pe aceeaşi poziţie. Şi, pe de o parte, *Literatorul,* număr de număr, se umple de cea mai neagră stăruinţă în a tăgădui geniul eminescian pe motivul cîte unei rime aproximative („bolţi" — „colţ") sau al cîte unui accent neregulat, iar de altă parte publică articolele, în serie, despre legile versificaţiei, ale directorului, precum şi poeziile lui, a căror unică aspiraţie constantă este perfecţiunea formală. Încît noi facem presupunerea, avînd chiar convingerea, că numai ca să-şi cîştige opinia curentă, ostilă lui Eminescu pe temeiul formei defectuoase, Macedonski n-a mai continuat să se folosească de versul liber, cu toate că îl născocise el însuşi în 1880. Această mişcare, să-i zicem strategică, îi va fi apărut cum nu se poate mai firească, deoarece versul liber, adică desconsiderarea totală a metricei tradiţionale, fiind destul de curios pentru mulţi cititori chiar de azi, ar fi indispus sigur publicul de atunci, un public neliniştit fie numai de licenţe. Inco-

Scanned with OKEN Scanner

rectitudinile „rivalului" nu puteau fi, aşadar, combătute prin şi mai grave abateri prozodice — îşi va fi spus autorul acelor note răutăcioase din *Literatorul*. A face contrariul de ceea ce făcea Eminescu, a se exprima corect, a versifica după reguli stricte, iată în parte provenienţa parnasianismului macedonskian, şi iată, în orice caz, întreaga explicaţie a părăsirii versului liber. Dar, oricum ar fi, fapt este că Macedonski imaginează noul vers modern, după cum am văzut, cu şase ani înaintea confraţilor francezi.

În cunoscuta *Enquête internationale sur le Vers Libre* (1909), pornită de F. T. Marinetti în 1905 prin revista sa *Poesia*, primul răspuns este al lui Gustave Kahn. Acest poet simbolistic reuşise cu multă iscusinţă, cu oarecare ceartă şi, în definitiv, cu penibilă stăruinţă, să-şi rezerve titlul de iniţiator efectiv al noului vers. Nu vom mai intra în procesul literar al chestiunii ; dar cu toate că Rimbaud, Laforgue şi Moréas au : primul drepturi mai mari, ultimul cel puţin egale — cum avea să restabilească lucrurile Dujardin *(op. cit)* — procesul pentru străinătate a fost cîştigat de Kahn. Marinetti făcuse cunoscut : *Verso libero creato in Francia da Gustavo Kahn.*

La ancheta lui răspund poeţi şi critici cu renume, de pretutindeni. Cum s-a făcut că din partea noastră răspunde Smara, care apără evident versul „sănătos", nu putem şti. Macedonski era din nou nenorocos, cum a fost toată viaţa : anchetatorul nu-l nimerise pe el, care, superb cum îl ştim, şi-ar fi declarat cu emfază drepturile. N-a fost întrebat nici T. Arghezi, care în acel timp publicase de un an atît articolul de teorie verslibristă *Vers şi Poezie (Linia Dreaptă,* anul I, nr. 2, 1 mai 1904), cît şi versurile libere din *Agate Negre* (*Linia Dreaptă,* anul I, nr. 1, 15 aprilie, şi nr. 3, 15 mai) ; după cum întrebat n-a fost nici Ovid Densusianu (Ervin), directorul revistei *Vieaţa Nouă* (1905), care servea şi practic şi teoretic versul liber românesc. Aşadar, inovaţia metrică de la 1880 a lui Macedonski a rămas necunoscută tocmai cînd chestiunea se discuta pe plan internaţional.

Am insistat asupra acestui punct deoarece sub condeiul lui Macedonski eliberarea versului se produsese din instinctul inovator al poetului neajutat de nici un model. Şi problema anterităţii europene acoperă pentru noi întreaga cronologie a versului liber românesc. Căci Iuliu C. Săvescu, Alexandru Petroff, Ştefan Petică, Natalia Didacki, D. C. Ollănescu-Ascanio etc., care au tipărit versuri

Scanned with OKEN Scanner

libere de la 1890 înainte în *Dumineca, Literatorul, Literatură şi Artă Română* etc., cu toţii n-au făcut decît să imite revoluţionarismul formal din Franţa simbolistă, nereuşind însă a impune noua versificaţie.

Infiltraţia metodică a reformei la noi o realizează Ervin şi colaboratorii săi după 1905, cînd apare *Viaţa Nouă,* iar procesul de familiarizare deplină a poeziei române cu versul liber s-a desfăşurat abia în zilele noastre. Astfel încît o istorie propriu-zisă a verslibrismului la noi nu prezintă nici un interes general, rămînînd ca, pînă la 1900, descătuşarea formei la cîte un Iuliu Săvescu sau Ştefan Petică să fie privită în particular.

Cu mult mai atrăgătoare ni se pare nouă chestiunea noutăţii versului liber în cadrul literaturii române. De altfel, faţă de satisfacţia zgomotoasă a simboliştilor francezi de a fi descoperit noul vers modern, mai toţi scriitorii străini, cîţi s-au lăsat preocupaţi de problema acestei noutăţi, au căutat a o diminua. Astfel, la *Ancheta* lui Marinetti, italienii Arturo Colautti şi Luigi Capuana declară, primul, că versul liber nu este altceva decît endecasilabul *sciolto* italienesc, iar al doilea că reia propria sa formă, din 1883, numită *semiritmo ;* germanii Richard Dehmel şi Arno Holz afirmă că poezia lor naţională de la Goethe s-a eliberat de metrul fix, reforma simbolistă fiind o simplă influenţă germană, iar Holz îşi mai aminteşte şi de al său „ritm liber" din 1899 ca de un vers superliber ; criticul englez Arthur Symons asimilează versul liber cu însăşi legea versificaţiei engleze ; în sfîrşit, din toate răspunsurile, exceptînd pe ale poeţilor francezi, al unui spaniol şi al unui portughez, rezultă că versul liber îşi trage originea cam de pretutindeni. Iar cît priveşte literatura franceză, încercarea de a-l lega de o tradiţie naţională, şi anume de versul vechilor romanţe franţuzeşti, a făcut-o Rémy de Gourmont în *l'Esthétique de la langue française.* La cei mai mulţi dintre scriitorii anchetaţi intenţia de a reduce însemnătatea chestiunii este evidentă. Căci, oricum, nici unul n-a putut afirma limpede, adică neinterpretabil, că versul liber, ca mijloc de recucerire a ritmului organic despre care se poate vorbi doctrinal şi nu prozodic, le era cunoscut în concret mai dinainte.

Dar nouă ne vine uşor să vorbim despre noul vers, fiindcă Macedonski ni l-a revelat din propriu impuls. Iar dacă, adăugînd, poeţii noştri de azi îl practică pe o scară atît de întinsă, cum văzurăm

Scanned with OKEN Scanner

de la începutul acestor consideraţii, e semn că versul liber se potriveşte cu geniul limbii noastre. Macedonski, numai faţă de un trecut naţional tot prozodic, îl inventează în 1880 ; însă faţă de poezia fără canoane, faţă de ritmurile vii ale instinctului artistic popular, versul liber la noi nu putea fi „inventat" : exista din veac. În această poezie simplă, fără grijă de rimă, fără teamă de capeteie şirurilor care nu ies la măsură, urmărim mişcarea înceată de nori alburii ai simţirii, ni se taie în cuvinte însuşi profilul emoţiei exprimate :

Săraci brazi încetinaţi,
Voi la ce vă legănaţi ?
Cum să nu ne legănăm
Cînd noi singuri rămînem,
La Sîntă Măria Mare
Pornesc oile de vale
Şi rămîn stînile goale.
Rămîn stîni
Fără stăpîni
Strunguţe
Fără oiţe
Scaune
Fără băciţe
Munte
Fără oi mărunte.

(T. Pamfile, *Cîntece de ţară)*

Balada *Iancu Mare* dispune de efecte ritmice atît de neaşteptate, încît e îndoială dacă nu cumva ritmul cuvintelor preţuieşte mai mult decît ceea ce se cere de la turci şi se obţine :

. . . . . .

Ia să-mi daţi, dacă mă vreţi
Turc ca voi să mă vedeţi,
Vro cincizeci
De berbeci
Berci
Cu coarnele răsucite,
La gîturi cu pietre scumpe.

. . . . . .

. . . . . să-mi daţi
Vro cincizeci de boi bălţaţi

Scanned with OKEN Scanner

Cu vărgi negre pe spinare,
Rotogoale
Pe supt poale
Şi-n vîrful corniţelor
Smarandul hasnalelor
Din darul cadînelor

. . . . . .

(*Colecţia* G. Dem. Teodorescu)

Se pare dar că imitaţia versului liber francez ne-a ajutat să luăm cunoştinţă, încă o dată şi sub altă formă, de tradiţia ritmurilor instinctive ale poeziei noastre populare.

Scanned with OKEN Scanner

APPENDIX 3

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

COLABORAREA IOSIF — ANGHEL

Drama conjugală de la Buciumeni, luminată de două focuri de revolver (unul pentru soţie, altul pentru sine), dar luminată prea fulgerător ca să i se mai poată pătrunde misterul, a creat scriitorului sinucigaş o reputaţie momentană considerabilă. Atrăgînd simpatia publicului, pînă la care opera sa nu era făcută să ajungă, Dimitrie Anghel devine în toamna lui 1914 un fel de erou wertherian, termen absolut imprevizibil al vieţii lui stilizate şi, în fond, raţionale. Scriitorul admirat numai între confraţi intră deodată într-o fază improprie de acută popularitate a numelui. Dar, musafir neaşteptat al celei mai efemere conştiinţe publice, el îşi reintegrează destinul firesc şi neschimbător, din care singur se dăduse afară, retrăgîndu-se foarte curînd în vechea stimă a confraţilor pentru scriitorul „subţire" ce fusese. Necunoscută marelui public înainte de Buciumeni, opera lui va continua să-i rămînă tot atît de necunoscută. Şi nu era vina nimănui : publicului îi lipsea rafinamentul ca să se apropie de această operă, căreia şi ei îi lipseau cantitatea şi forţa.

Autorul micului număr de proze şi versuri, colecţia rară de cizeluri, scumpe obiecte de aplicaţie artistică, era astfel la sfîrşitul primului război mondial aceeaşi figură aristocratică, în orice caz neaclamată vreodată de gustul popular. Şi izolarea i se preciza cu atît mai mult, cu cît lucra mai insistent comparaţia cu fostul prieten, colaborator şi rival din dragoste — St. O. Iosif. Acesta, copleşit de nostalgia vetrei ardelene şi exponent liric al momentului naţional, fusese tot timpul un poet frecventabil şi fără multă întîr-

ziere chiar oficializat. Dintre noii poeţi postbelici unii vor apuca direcţii mai puţin cercetate înainte de război, vor practica o artă mai disociată de valorile publice, se vor singulariza numai în cîţiva ani pînă la ezoterismul intelectual şi magic al literaturilor bătrîne şi, dobîndind conştiinţa izolării de publicul din ce în ce mai indiferent la elucubraţia individualistă, îşi vor aminti cu stăruitoare simpatie de Dimitrie Anghel.

Altfel, poeţii aceştia de după război erau în general, dintr-o cauză sau alta, obscuri, neorganizaţi şi muzicali, inspiraţia lor amestecînd postulatele simbolismului şi suprarealismului francez cu ale expresionismului german şi ale futurismului italian. Momentul propriu-zis artistic nu putea fi al lui Anghel. El fusese un poet clar, totdeauna în minte cu ideea unităţii poemului şi un versificator, un ritmicist clasic, fără efluvii sau magnetisme. Poeţii noi erau însă, ca şi el, amatori de imagini rare, deşi le asociau în mare număr şi neorganic ; dar concepeau cu toată simpatia mai cu seamă pe confratele despărţit, ca şi ei, de publicul neînţelegător. Orientarea tinerilor se modificase aşadar, cu privire la perechea Iosif—Anghel, sub influenţa unui ideal mai curînd etic decît estetic.

Criticei timpului îi va fi destul însă ca să facă din Anghel un precursor şi să nedreptăţească pe Iosif. Frumoasa prietenie, desfăcută în viaţă de o femeie, va fi astfel nimicită a doua oară, postum, de critică : admiraţia pentru unul îl va costa totdeauna pe celalt. Putem întrevedea de la început care din doi va ieşi micşorat, după cum criticul aparţine unui curent literar sau altuia. Încă din timpul vieţii lor, N. Iorga îşi admonesta propriul colaborator, pe Anghel, pentru vremea pierdută prin grădini „boiereşti", păstrîndu-şi laudele întregi pentru Iosif, iar Ovid Densusianu, plin de rezerve faţă de acesta, menţiona inspiraţia „aleasă" a celuilalt. În general, nimic nu se va schimba din această valorificare în contratimp. E unul dintre automatismele criticii noastre. Şi momentul Anghel eclipsează încă gloria nu mai puţin autentică a lui Iosif, căruia singurele servicii, ce i s-au prestat în ultimii douăzeci de ani din partea criticei noi, i-au venit de la Perpessicius, fără însă ca numitul automatism să nu mai funcţioneze. Favoarea pentru poetul aristocrat durează încă, durează în plin, cum e plăcut să se constate, chiar în unele concluzii critice apăsătoare pentru prieten, cum este nedrept să se mai continue.

Astfel, rămînînd la epoca de după întîiul război mondial, de la E. Lovinescu pînă la ultimul critic care s-a ocupat cu raporturile

Scanned with OKEN Scanner

de valoare dintre ei, Şerban Cioculescu [1], opinia cea mai acceptată e defavorabilă uitatului Iosif. Fie că e vorba de opera lor în colaborare, în care caz Anghel dictează inspirat, în „transă", colaboratorului redus de cele mai multe ori la situaţia de „secretar", fie că li se compară opera originală, noua împrejurare făcînd ca poetul adevărat să fie tot acelaşi faţă de cel care, „duios", cultivă „locul comun", situaţia nu se schimbă ; Iosif e mereu nedreptăţit. Bineînţeles că nimeni n-ar vrea să propună o nedreptate nouă pentru repararea celei vechi ; dar chiar cu această aparenţă, care nu poate fi o intenţie, nu trebuie să se arate cel puţin atît cît, aparţinînd lui Iosif, se acordă, fără să fie nevoie, lui Anghel ? Ei au lucrat împreună la numeroase opere originale şi traduceri ; au compus, sub aceeaşi lampă, versuri pline cînd de melancolie, cînd de umor, poeme dramatice, amintiri şi evocări în proză ; au potrivit alături cuvintele aceloraşi traduceri, smulgîndu-şi fără îndoială unul altuia foaia de hîrtie pe care scriau.

După ultimul critic însă, care e şi ultimul detectiv al acestei colaborări, Anghel apare în „versurile mai expresive, cu figuraţie nouă", în „comparaţiile dintr-un domeniu pe atunci evitat ca nepoetic, dar din care poezia nouă a reuşit să obţină efecte lirice tocmai prin ineditul lor", în „sensul misterios al existenţei şi îndemnul repetat de a stărui spre necunoscut" ; ale lui sînt altundeva „metrul amfibrah şi... sprinteneala", „spiritul caustic şi oarecum demonic", „controlul strîns" asupra formei sau „folosirea meşteşugită a versului liber" ; cîteodată „structura versului, facilitatea lui strălucită, bogăţia rimelor, verva nesecată, gama lirismului sînt toate ale lui Dimirie Anghel" ; în sfîrşit, la o ultimă scrutare, tot pe el îl descoperă criticul în cutare „dialog strălucit..., cu virtuozităţi în mlădierea versului", al unei traduceri din germană, „apoi liber fasonată de D. Anghel". Contribuţia lui St. O. Iosif, în cîte o traducere, stă în „unele echivalenţe şterse", într-o rimă ca „dragă-pribeagă", fiind posibilă în tonul de „duioşie pioasă" al unei prefeţe ; al lui este „epitetul neexpresiv : nebună", după cum „versurile de rezonanţă tradiţionalistă", „timbrul egal şi placid", „lîncezeala lirică" din alte opere ale amîndurora îi aparţin ; cîteodată el numai traduce dintr-o limbă nefamiliară prietenului, iar alteori i se întîmplă să fie „absorbit pînă la anulare de personalitatea complexă şi seducătoare a lui D. Anghel".

[1] Vezi monografia *Dimitrie Anghel*, 1945.

Scanned with OKEN Scanner

Automatismul critic, ca orice mişcare închisă în sine, căreia nu i s-a retras impulsul exterior, continuă nestînjenit, chiar dacă e confruntat cu un document decisiv. Documentul provine de la Anghel însuşi, care, vrînd să lumineze procesul conlucrării cu Iosif, răspunsese indirect unor poliţisme din epocă. „Între doi inşi, ce şi-au cultivat oarecum sensibilitatea, scria el, se stabileşte ca un fel de fluid nevăzut, care-i face de multe ori să gîndească acelaşi lucru, să rostească simultaneu aceeaşi vorbă, să închege acelaşi vers. Aceasta poate părea ciudat multora, dar lucrul este aşa. Noi, în seri tîrzii, după ceasuri de muncă încordată, am rămas uimiţi de multe ori auzindu-ne spunînd aceeaşi frază sau acelaşi cuvînt care ne lipsea — fapt care ne-a făcut să credem într-o fatalitate bizară a formelor, a expresiilor ce trebuiau să fie ineluctabil aşa şi nu altfel. În ceasurile acele, cele mai frumoase ceasuri poate, cînd sufletele noastre vibrau atît de unison, elaborarea se făcea într-un chip uimitor şi aproape fără nici o sforţare — şi, odată subiectul pus şi discutat, se îmbrăca de la sine, parcă ar fi fost cineva nevăzut care ne-ar fi şoptit versurile şi ne-ar fi dat imagina justă.“ Comentînd documentul, criticul nu neagă „fluidul“, dar îl condiţionează de „afinitatea spirituală dintre colaboratori“ şi îl recunoaşte ca forţă a lui Anghel, care „l-ar fi modelat pe Iosif pînă la consonanţă“. Încetinit un moment, automatismul poate, prin urmare, funcţiona iarăşi din plin : „rolul lui Iosif s-a redus la simplul secretariat“, la „pseudocolaboraţie“, cum zisese M. Dragomirescu, sau : Anghel „proceda într-adevăr... în stare de transă, dicta, plimbîndu-se agitat“, cum se ştia de la E. Lovinescu. Cînd mărturisirea lui Anghel însuşi, căruia modestia nu-i era obişnuită şi în această împrejurare specială, de altă parte, nici nu i se poate suspecta de stilizare, e trecută cu vederea (şi atunci, mai era necesară citarea documentului ?), ce se mai poate adăuga ?

Dar, cu toate acestea, stăruindu-se în atît de intima şi inextricabila chestiune a colaborării, care a dat pe noul poet A. Mirea, ce procedeu ar avea puterea să separe profilurile suprapuse ? Critica, făcînd fără îndoială mai mult decît i se cerea, trecînd cu alte cuvinte dincolo de analiza literară, în analiza oarecum chimică, şi-a tratat impresiile cu fel de fel de materii colorante, le-a privit în soare şi apoi din nou le-a îmbăiat vrăjitoreşte la întuneric, dar rezultatul a rămas acelaşi : decolorarea profilului Iosif revela încărcat profilul Anghel. Cum nu dispunem nici de băile folosite, necum de altele suplimentare şi secrete, vom renunţa la impresiile personale,

Scanned with OKEN Scanner

rezervîndu-ne numai pe cele comune şi neinterpretabile ; şi, mai înaintea acestora chiar, ne vom referi la unele date istorico-literare, cu altă putere de convingere decît impresiile. Din analiza ultimului critic extragem mai întîi concluziile despre versificaţie. Sub o formă sau alta, posibilităţile prozodice, de la hexametrul accentual pînă la vioiciunea banvillescă sau rostandiană şi de la omofonia clasică pînă la rima burlescă, sînt ale lui Dimitrie Anghel ; mai mult decît atît : însăşi „folosirea meşteşugită a versului liber" o datorăm aceluiaşi. Ar fi fost destulă amintirea monometriei de 18 silabe din volumul *În grădină*, reluată de cîteva ori şi în *Fantazii*, ca prima parte a concluziei să nu mai fi fost posibilă. Amintirile, care i se opun, sînt însă mai numeroase. Anghel întrebuinţează în primul volum o singură dată altă măsură de vers decît cea de 18 silabe, şi anume în *Fantazie* („În Elseneur e pace de mult şi nu s-aude...") ; în al doilea volum, minus partea de traduceri, unde e de luat în seamă şi metrul originalelor, versul lung scade la 16, 14 şi 12 silabe şi apare de asemenea versul scurt de 11, 10, 9, 8 şi 7 silabe. Ca forme ritmice, iambul este exclusiv în primul volum şi domină de sus chiar în al doilea, unde, probabil experimental, sînt încercate de două ori *(Ceasurile* şi *Visătorul)* versurile trohaice, iar o singură dată *(Fantome)* cele amfibrahice. Rima, în ambele volume, arată o rezervă, o cuminţenie tradiţională, chiar un fel de sfială inexpresivă, alunecînd de cele mai multe ori la forma tolerată, sub care însă nu cade. Strofic, gruparea versurilor se face, cu o mişcare aproape automată, în catrenul fundamental activităţii lui Anghel. Cît priveşte versul liber, poetul nu l-a întrebuinţat niciodată în opera proprie. Altfel, această prozodie simplă, căreia i se dă ocol, din cîţiva paşi, silabiceşte şi ritmic, e bine stăpînită de poetul căruia îi lipsea congenital invenţia formală.

Acest autor de versuri calme şi poleite devine pe neaşteptate verslibrist în *Legenda Funigeilor*, după cum ni se spune, şi acrobat liric în *Caleidoscopul lui A. Mirea*, după cum s-a observat de oricine. Variaţia de strofe, de ritmuri, de măsuri şi rime ar fi provenind, zice-se, de la Rostand. Deşi ne închipuim destul de greu cum imitarea unui maestru ar putea să trezească aptitudini necunoscute, ca să nu spunem inexistente, la un poet deplin format, am primi totuşi ideea. Dar, lăsînd la o parte faptul că versul liber nu putea veni în nici un caz de unde nu exista (Rostand nu l-a folosit), ne lovim de cîteva date ale istoriei literare. *Legenda Funigeilor*, în care e semnalat versul liber, apare în 1907, cu doi ani după primul

Scanned with OKEN Scanner

volum al lui Anghel şi cu doi ani înainte de al doilea ; în acelaşi timp *Caleidoscopul lui A. Mirea* (2 vol., 1908—1910) încadrează apariţia celui de-al doilea volum, fiind întrucîtva concomitent, ceea ce însemnează că poetul lucra cînd singur, cînd în colaborare, cam în aceeaşi perioadă. Aceasta fiind situaţia, e de conceput ca nimic din verslibrismul legendei şi nimic din acrobaţiile caleidoscopului, dacă e adevărat că ele trebuie înscrise la activul lui Anghel, să nu fi trecut în activitatea lui ulterioară ? Nu stăruim asupra lipsei de vioiciune metrică din primul său volum, deşi lucrul ni se pare destul de semnificativ ; dar cuminţenia versificaţiei din *Fantazii*, monoritmia iambică predominantă, disciplinatele catrene şi rimele de atîtea ori obişnuite sau debile mai puteau rămîne aceleaşi după experienţa *Caleidoscopului...* ? Întrevedem de pe acum a cui trebuie să fie acea frenezie prozodică din înzestrarea fantomaticului A. Mirea, dacă, împotriva satisfacţiei ce ne vine de la noul poet, ne-am decis totuşi să-l disociem. Cum pînă acum nu s-a mai văzut un poet care, distribuindu-şi darurile neunificabil, să fie mai întîi tehnician virtuoz în colaborare cu altul şi apoi lipsit de invenţie formală în propria sa operă, putem fi siguri deocamdată că proteismul colaborării nu vine de la Anghel.

Cazul celuilalt colaborator ne ajută să credem că, oricum, exerciţiile tehnice complexe în doi lasă urme sau deprinderi în lucrul propriu ulterior. Căci admiţînd, împotriva evidenţei deja apărute, că politehnicismul colaborării ar aparţine lui Anghel, Iosif continuă să rămînă cu gustul eterometriei, al felurimii ritmice, al combinaţiei strofice şi al rimelor surprinzătoare ; el se comportă mai departe şi de unul singur, în *Cîntecele* de la 1912 (ulterioare cu doi şi patru ani faţă de *Caleidoscop*, cu cinci faţă de *Legendă*...), ca savant artificier, ca acrobat banvillesc, care, din trapez în trapez, cu un salt mortal, umilind legea gravitaţiei, săgetează spaţiile ca să se rostogolească alături şi o dată cu stelele în eternitate. Dar plăcerea formală, aptitudinea şi latenţa caleidoscopică sînt la Iosif mult mai vechi, putînd fi urmărite dincolo de perioada conlucrării cu Anghel, în volumele care îi asigură o poziţie notorie în lirica noastră mai înainte ca prietenul să fi devenit cineva şi chiar în procesul genetic al operei sale. Iosif derivă formal din polimetria poeziei germane şi din marea ştiinţă prozodică a lui Coşbuc. Aceste două rădăcini dau de cu vreme lăstare în opera care, tehniceşte, este identificabilă de la început. De la Coşbuc el moştenise pornirea să se joace cu varietatea strofică, ireductibilă la un singur tip, la o strofă funda-

Scanned with OKEN Scanner

mentală, cum va fi catrenul la Anghel ; de la acelaşi predecesor, ardelean ca şi el, deţinea îndemînarea versului scurt în măsuri şi jongleria sunetelor ca mijloc onomatopeic (*Ielele* e din 1902), după cum îi datora de asemenea gustul experienţelor ritmice şi, în parte, ideea rimelor compuse. În acelaşi timp, traducătorul lui Heine, putînd să fi descoperit farmecul armoniilor imitative în poezia germană — unde procedeul („Klangfarbe" sau „Tonmallerei") se constituie în tradiţie de la Klopstock însuşi —, luase cunoştinţă de posibilităţile polimetrului, foarte experimentat de poeţii germani, lăsîndu-se ademenit chiar de versul liber, care este, în dublul lor sistem prozodic, al doilea mod firesc de versificaţie şi este, îndeosebi la frecventatul Heine, metrul ciclului *Nordsee,* din care va traduce. În traducerile de la 1900, din Heine, St. O. Iosif — tradiţionalistul — întrebuinţează astfel versul modern cu o libertate şi îndemînare necunoscute poeţilor de şcoală franceză, după cum îl întrebuinţase încă din 1895 ca traducător din Goethe şi Schiller şi după cum îl va întrebuinţa în *Icoane din Carpaţi,* ca poet original, în 1902 sau în alte bucăţi de mai tîrziu. Concluzia nu este, aşadar, decît una : virtuozitatea tehnică din *Caleidoscopul lui A. Mirea* şi versul liber din *Legenda Funigeilor* aparţin aceluia ale cui fuseseră înainte de colaborare şi cui îi şi vor rămîne după desfacerea colaborării.

Ideea, cu aspect de prejudecată, a modernismului lui Anghel i-a atras falsa gloriolă de verslibrist, cînd el fusese neîntrerupt parnasian supravegheat, precum şi complicarea talentului său formal de o simplicitate clasică cu fantezismul tehnic al unui Banville sau Rostand ; de altă parte, aceeaşi idee — piesă primă în automatismul critic semnalat — a păgubit situarea lui Iosif de prestigiul savantei lui versificaţii, care, devenind impunătoare şi indenegabilă în volumul din 1912, i-a fost explicată melodramatic prin concurenţa cu rivalul, care îi răpise între timp soţia, prin hotărîrea de a dovedi infidelei, într-un „duel" poetic cu fostul prieten, că „a părăsit pe cel mai bun" (vezi *Introducerea* la ultima ediţie St. O. Iosif, *Poezii,* 1944). Adevărul este că unui poet ca Iosif, care va face pe un N. Iorga să-i observe mereu „marea bogăţie de forme" (*Istoria Literaturii Române Contemporane,* 1934), nu i s-ar fi putut în nici o împrejurare dicta de un altul, căruia îi lipsea cu totul invenţia şi spontaneitatea formală ; şi este iarăşi adevărat că nici lui Anghel, care dispunea de rafinament intelectual şi de puţine,

Scanned with OKEN Scanner

dar precise şi noi imagini olfacto-vizuale, nu i s-ar fi putut impune celălalt, cu văzul şi mirosul aproape vacante.

Iosif se orienta după vuiete, după complexele lărmuitoare, după şuiere, zgomote şi şopote, după acorduri, melodie şi cîntece, versurile avînd de aceea pornirea firească la efectul onomatopeic, la jocul formelor în construcţia ritmului, rimei şi strofei, la reprezentarea sonoră şi muzicalitate. Ca şi la înaintaşul Coşbuc, imaginile cele mai expresive şi mai numeroase erau la el de ordin acustic. Anghel însă se orienta după forme, după contururi, după culori şi miresme, opera sa înţelegîndu-se prin sculptorii şi pictorii academici în unire cu specialiştii esenţelor de flori : un Ingres combinat cu un Coty. Ca şi la înaintaşul Macedonski, imaginile lui cele mai puternice erau imagini olfactice şi vizuale de faun intelectualizat. Urechea unuia, plină ca scoicile de zvonuri şi vibraţii, alcătuindu-se de la celalt cu ochii şi nările vii, cărora lumea li se traducea de asemenea trunchiat, numai ca icoană şi parfumuri, mersese necesar la compunerea unei fizionomii întregi de poet. Dar la masa colaborării, o dată cu darurile sale şi cu nivelul de om mai cultivat, Anghel aducea şi o penurie de lirism care se remunera din sensibilitatea mai adevărată a prietenului. Rafinatul, decorativul, „modernul", cum i se va zice cam abuziv, în definitiv diletantul şi amatorul era de aceea mereu în căutarea unei muze străine pe care s-o îmbrace ; colabora cu tineri ca Victor Eftimiu şi Leon Feraru, cu oricine care supunea spiritului său de artizan disponibil o intuiţie lirică ; mai mult decît lucra de unul singur, colabora şi traducea din poeţi oricît de feluriţi ; dar mai stăruitor flirta cu muza lui Iosif, pe care critica i-o va ceda atît în timpul vieţii, cît şi postum, deşi, spre deosebire de soţie, ea nu-şi părăsise poetul niciodată.

Steril şi aplicat, amant al muzei altuia prin structură, Anghel raţionalul, satanicul, dar nu foarte complicatul, era colaborator născut al lui Iosif, elementar şi spontan, atras de estetismul omului cultivat, poate şi fascinat oarecum, în felul primitivilor cărora li s-ar pune deodată oglinda dinainte. Iosif instinctivul, angelicul, dar nu simplul, era în aceeaşi măsură colaboratorul născut al lui Anghel. Fiecare venea cu ceea ce lipsea celuilalt : unul cu mai multă materie primă, altul cu aptitudine de a prelucra mai pronunţată. Colaborarea nu implica un antagonism, ca să fie nevoie să distingem dintre luptători pe cine învingea, şi nici o identitate de temperamente, din care să rezulte ceea ce cunoşteam de mai înainte de la fiecare în parte ; şi, fie una, fie cealaltă, psihologia

Scanned with OKEN Scanner

poeţilor le-ar fi refuzat deopotrivă ca bază de conlucrare mai susţinută. Dacă Iosif şi Anghel au colaborat atît de îndelung şi de armonios cum ne informează documentul citat şi analiza de mai sus, e semn că nici unul nu anula şi nici nu potenţa pe prieten. Sub lumina aceleiaşi lămpi şi aplecaţi pe aceeaşi foaie de hîrtie, cu trăsături complementare, identificabile sau neaparente, ei au compus figura unui alt poet, în care nu putem recunoaşte pe unul singur fără să renunţăm la cîteva dintre semnele particulare ale celuilalt şi, mai ales, la figura întreagă a poetului nou. Operaţia disocierii, cînd nu e nedreaptă, e oţioasă şi, în orice caz, păgubitoare.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE AUTORI

Scanned with OKEN Scanner

22—2193

Scanned with OKEN Scanner

A

Adam, Paul 73
Adam, Villiers de L'Isle 195
Aderca, Felix 192, 195, 196, 235
Ajalbert, Jean 74
Alecsandri, Vasile 115, 123, 125, 127, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 141, 152—54, 156, 164, 185, 218, 264
Alexandrescu, Gr. 114, 119, 124, 127, 140, 143, 144, 145, 146, 148, 164
Alexe, Ioan 111, 113, 114
Andoni, George (v. Bacovia G.)
Anghel, Dimitrie 123, 130, 202, 274, 327—35
Apostolescu, I. N. 111, 117—20, 123, 130, 135, 136, 143, 149, 162
Arghezi, Tudor (Theo, Ion) 164, 184, 192, 198, 213, 224, 225—31, 247, 252—55, 256, 259—65, 268, 281, 282, 314, 315, 321
Aristia, C. 123
Arnold, Matthew 40, 84, 96, 97, 106
Asachi, I. 141, 148
Azeredo de, Magalhaez Carlos 87

B

Bacalbaşa, C. 197
Baconsky, A. E. 260, 264
Bacovia, G. (Andoni, George) 184, 192, 193, 195, 203, 211, 225, 231—35, 239, 247, 281, 314
Baïf de, Antoine 13, 56, 72
Bălcescu, N. 161
Balzac de, Honoré 36, 38
Banu, Const. 211
Banuş, Maria 259
Bănuţă, Ion 263, 264
Banville de, Théodore 23, 26, 27, 28, 30, 33, 63, 74, 135, 333
Barbu, Ion 225, 244—47, 249—52, 281, 314, 315
Baronzi, G. 134
Barre, André 77
Barrès, Maurice 38
Bassarabescu, A. Ion 164, 184
Baudelaire, Charles 34, 37, 38, 40, 41, 43, 46, 48, 55, 81, 163, 187, 195, 286, 287, 291, 308
Bazalgette, Léon 70

Corbea, Teodor 115
Corbière, Tristan 52, 201, 281
Corneille, Pierre 17
Costin, Miron 123
Coşbuc, George 132, 138, 141, 188, 213, 214, 332—34
Cotruş, Aron 179, 191
Coulon Marcel 51, 52
Crainic, Nichifor 216—18, 222, 244
Creangă, Ion 158, 159, 258
Croce, B. 279
Croze de, Austin 76

D

D'Angers, David 40
D'Annunzio, Gabrielle 81, 82, 84, 87, 88, 91, 106, 163, 248
Dante, Alighieri 147
D'Harcourt, B. 40
D'Aurevilly, Barbey 39, 40
Dauş, Ludovic, 179
Davidescu N. 192, 195, 211
Decahors, M. 40
Dehmel, Richard 85, 87, 102, 106, 192, 322
Delahaye, Ernest 35, 50, 298
Delavrancea, Barbu 184
Demetrescu, Traian 184
Demetriad, Mircea 141, 184
Demetrius, V. 225
Densusianu, Aron 320
Densusianu, N. 123
Densusianu, Ovid 146, 167, 182—92, 194, 195, 200, 202, 211, 217, 244, 321, 322, 328
Depărăţeanu, Al. 132, 135, 136, 137, 138, 174
Deşliu, Dan 260
Dickens, Ch. 36
Didacki, Natalia 180, 321
Dilthey, Wilhelm 300
Donna, Gabriel 245
Dornis, Jean 70
Dosoftei, Mitropolitul 115, 123, 131
Doucieux, Georges 19
Dragomirescu, Mihail 144, 330
Drouhet, Charles 136
Du Cerceau, l'Abbé 72
Duhamel, Georges 51
Dujardin, Edouard 50, 56—58, 60, 65—67, 70, 71, 74, 77, 103, 104, 142, 287—89, 318, 319, 321
Dumitrescu, Geo (Felix Anadam) 269, 270—73, 281, 282
Dumur, Louis 56

E

Eckermann, Johann Peter 102
Eftimiu, Victor 211, 334
Eliade, Pompiliu 320
Emil (v. Mille, Const.)
Eminescu, Mihail 112, 123, 126, 127, 131, 132, 137, 141, 147, 149, 175, 181, 188, 189, 199, 206, 248, 258, 306, 321
Ervin (v. Densusianu, Ovid)
Étoile de l', A. 70
Eustatevici, Dimitrie 118
Evans, W. Thomas 101

Scanned with OKEN Scanner

Morier, Henri 70, 301
Moşoiu, Alfred 211
Moxalie, Călugărul 149
Munteanu, B. 192
Munteanu, Donar 193
Murnu, G. 123
Musset de, Alfred 16, 18, 23, 26, 55, 63, 135

N

Nadaud, Gustave 76
Negruzzi, Costache 134, 139
Nemţeanu, B. 211
Nerval de, Gérard 69, 71, 101, 135
Nicoleanu, N. 127, 202
Nietzsche, Fr. 300
Nirvan, M. I. (v. Minulescu, Ion)
Noailles de, Comtesse 80
Noulet, E. 289
Novalis (Hardenberg de, Fr.) 102, 105
Nutzescu, Const. 203

O

Odobescu, Al. 116, 160—63, 185
Ollănescu-Ascanio, C. D. 138, 179, 321
Orescu, Scarlat 319, 320
Oreste 202, 209, 211
Orsini, G. (Gnoli, Domenico)

P

Păltînea, Pompiliu 188
Pamfile, T. 154
Pann, Anton 143, 149—51
Panu, G. 170—73, 176, 225—27
Papai, Paris Franciscus 123
Paraschivescu, Radu Miron 268
Parent, Monique 223
Parini, Giuseppe 91, 247
Pascoli, Giovanni 81, 82
Patmore, Coventry 96—99, 106
Pauletti, N. 118, 149
Pavelescu, Cincinat 181, 208, 211
Perpessicius 123, 149, 192, 328
Perry, Bliss 10, 20, 21
Petică, Ştefan 180, 321, 322
Petrarca, Fr. 87
Petrescu, Cezar 192
Petroff, Alexandru 180, 321
Philippide, Al. 281
Pica, Vittorio 88, 107
Pillat, Ion 192, 211, 216, 218, 220, 314, 316
Piscobomba, M. 210
Poe, Edgar 46
Pol, D. G. 164
Pope, Alexander 36, 85, 140, 248
Popovici, D. 118
Pourrat, Henri 38
Prasin, Spiridon 225
Praz, M. 93
Protopopescu, Dragoş 192
Proust, Marcel 75, 76, 293
Prudhomme, Sully 164, 292

Scanned with OKEN Scanner

TABLA DE MATERII

Partea I

VERSUL LIBER EUROPEAN

Antecedente şi origini

I

1. Istoria versului liber. 2. Tehnica psalmilor şi ditirambul coral. 3. Secvenţa ecleziastică. 4. Versurile neregulate franceze. 5. Trimetrul romantic. 6. Influenţa populară. 7. Coincidenţe şi nepotriviri asupra ideii de vers liber. 8. Cuprinderea istorică a aceleiaşi idei. 7

Antecedente şi origini

II

1. Etapele libertăţii ritmice. 2. Revoluţia romantică şi *Les Djinns* de Victor Hugo. 3. *Souvenirs des Alpes* de Alfred de Musset. 4. Polimetria la Th. de Banville. 5. Paul Verlaine : „De la musique avant toute chose". 6. Pierderea versului în proză. 23

Scanned with OKEN Scanner

Antecedente şi origini

III

1. Proza poetică şi poemul în proză. 2. Maurice de Guérin. 3. Aloysius Bertrand. 4. Ch. Baudelaire. 5. Arthur Rimbaud. 6. *Les Illuminations* şi o precizare istorico-literară. 7. Stéphane Mallarmé şi sensibilizarea spaţiului proză-vers. 8. Concluzii : antecedente, origini şi factori. 37

Cronologia versului liber francez

1. Sentimentul noutăţii versului liber. 2. Resituarea lui La Fontaine. 3. Marele personalism şi măruntul patriotism al încercărilor de istoricizare verslibristă. 4. Cronologie franceză şi tablou analitic. 5. Concluzia chestiunii. 58

O *anchetă internaţională*

1. Situaţia de la începutul noului veac. 2. Reaprinderea discuţiei pe plan european prin ancheta Marinetti. 3. Punctul de vedere francez. 4. Punctul de vedere italian. 5. Punctul de vedere englez. 6. Punctul de vedere german. 7. Respingerea tezei italiene de către italieni. 8. Precedenţa anglo-germană. 9. Modificarea perspectivei, cronologie europeană şi concluzii. 78

Partea a II-a

VERSUL LIBER ROMÂNESC

Prozodii româneşti

1. Lipsa unei prozodii clasice. 2. Enache Văcărescu. 3. Ioan Alexe. 4. Iordache Golescu. 5. Timotei Cipariu. 6. Ion Heliade Rădulescu. 7. G. I. Ionescu-Gion. 8. Th. D. Speranţia. 9. N. I. Apostolescu. 10. Sugestii verslibriste. 111

Scanned with OKEN Scanner

Forme prozodice din secolul al XIX-lea

I

1. Denumirea versului după genuri. 2. Versul lung şi lupta dintre geniul limbii şi imitaţiile franco-italiene. 3. Alexandrinul românesc. 4. Versul scurt ca fragment de vers lung. 5. Versul scurt ca rezultat al unor experienţe şi imitaţii metrice. 6. Caracterul versificaţiei clasice. 122

Forme prozodice din secolul al XIX-lea

II

1. Experienţe şi imitaţii polimetrice : Gr. Alexandrescu şi B. P. Hasdeu. 2. *Doggerel*-ul românesc sau versul incorect : Anton Pann. 3. Forme de versificaţie populară. 4. Proza ritmică şi felurile ei. 5. Caracterul prozodiei secolului. 143

Apariţia versului liber

1. Iniţieri teoretice pînă la 1900. 2. Iniţieri practice pînă la 1900 : Alexandru Macedonski şi versul liber ; influenţa franceză de la *Literatorul* şi de la revistele conmilitone ; semne de influenţă germană la *Pagini literare*. 3. Punctul de vedere al lui Ovid Densusianu asupra iniţiativei. 167

Monitorul noii versificaţii

1. Ovid Densusianu (Ervin) : formulări teoretice şi contribuţia practică. 2. Alţi poeţi de la *Viaţa Nouă*. 3. Regrupări verslibriste : afiliate ; afiliate şi adverse ; numai adverse. 184

Un caz de pseudoverslibrism

1. Debutul lui Ion Minulescu. 2. Atitudinea revoluţionară şi revoluţia... tipografică. 3. Contribuţia lui verslibristă. 4. Însemnătatea regiei tipografice în poezie. 199

EX LIBRIS VAL. PANAITESCU

Scanned with OKEN Scanner

Admiterea versului liber între adversari

1. Revistele tradiţiei : *Semănătorul* şi *Viaţa Românească*. 2. O revistă eclectică : *Flacăra*. 3. Un precursor tradiţionalist al versului liber. 4. Cîţiva poeţi tradiţionalişti şi versul liber. 207

Poeţi verslibrişti şi evoluţia lor formală

1. Tudor Arghezi. 2. G. Bacovia. 3. Adrian Maniu. 4 Lucian Blaga. 5. Ion Barbu. 6. Contactul versului liber românesc cu ritmurile populare. 225

Versul liber în poezia română contemporană

1. Direcţii ideologice noi în creaţia artistică. 2. Reapariţia poemului întins, baladă sau poem epic. 3. Ideea de „ciclu" în poezia contemporană. 4. T. Arghezi : alternarea versificaţiei tradiţionale cu cea modernă sau a celei libere cu una clasică. 5. Aceleaşi aspecte prozodice la alţi poeţi. 6. Două cazuri extreme de vers liber. 256

Partea a III-a

ESTETICA VERSULUI LIBER

Implicaţii estetice în istoria versului liber

1. Formulări teoretice despre verslibrism. 2. Influenţa muzicii simfonice ca factor al noii versificaţii. 3. Dematematizarea ritmului poetic. 4. Confundarea versului liber cu aritmia prozei. Este proza în adevăr aritmică ? 5. Valori ritmice în celelalte arte. 6. Ritmul, mod de existenţă universal. 7. Versul liber şi îndrumarea spiritului francez la valoarea vieţii. 8. Definiţia şi estetica versului liber 285

Appendix 1 303
Appendix 2 311
Appendix 3 325
Indice de autori 337

Scanned with OKEN Scanner

11. V. 66

Redactor responsabil : CONST. POPESCU
Tehnoredactor : MINA CANTEMIR

Dat la culeș 24.11.1965. Bun de tipar 11.03.1966. Apărut 1966. Tiraj 5180 ex. Broșate 4580 ex. Legate 1/1 600 ex. Hîrtie tipar înalt tip B de 80 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 17,67. Coli tipar 22. A. nr. 15.846/1965. C. Z. pentru bibliotecile mari 8R. C. Z. pentru bibliotecile mici 8R—96.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, București, Republica Socialistă România.
Comanda nr. 2193.

Scanned with OKEN Scanner